Leo Bruhns

Die deutsche Seele der rheinischen Gotik

Rezension: Cicerone 1924

Leo Bruhns, Die deutsche Seele der rheinischen Gotik. Urban-Verlag. Freiburg i. B. 1924.

Gleichzeitig mit dem großen, kürzlich hier besprochenen Werk über die Würzburger Bildhauer der Renaissance und des Barock schrieb Bruhns diese Studie, die nun hübsch gebunden und gut gedruckt erschienen ist. Sie ist ein Beitrag zur Erkenntnis des Wesens der deutschen Kunst, also eines Problems, das die Besten in den letzten Jahren immer wieder beschäftigt hat. Für Bruhns liegt es beschlossen im Begriff des Sowohl-als auch, wie er es im Unterschied zum Entweder-Oder anderer Völker nennt. Die stets mit einander kämpfenden beiden Seiten des deutschen Geistes, die am umfassendsten in der großen Nietzsche-Biographie Bertrams zur Sprache kommen und in der Kunstphilosophie zu den immer neuen Gegensatzpaaren wie plastisch-malerisch, haptisch-optisch, Form-Freiheit und zu dem wohl schönsten Vollendung-Unendlichkeit geführt haben, nehmen für Bruhns durch die Gegebenheiten gerade seiner Materie eine besondere Färbung an. Denn er erörtert sie an Hand einer Gruppe von Werken, die für eine solche [illegible] besonders fruchtbar sind: der rheinischen Kirchen der Gotik. Die aktuelle Frage ihrer Abhängigkeit von Frankreich, die leider auch die ernstesten französischen Forscher zur Blindheit gegen das Urdeutsche dieser Bauten vermocht hat, regte Bruhns wohl zu seiner Untersuchung an. Nacheinander analysiert er Worms, Limburg, Marburg, Straßburg, Freiburg und Oppenheim und schließt mit der Betrachtung von Köln ab. Dadurch, daß sein Gebiet gerade die Abgrenzung gegen französische Art erfordert, werden seine Definitionen beeinflußt und ihnen neue Erkenntnisse eingefügt, die bei anderen Forschern fehlen mußten, weil sie von anderen Ausgangspunkten herkamen. Die beiden Gegensätze stellen sich so für ihn wesentlich als die auf Hingabe, Übersteigerung und Ekstase gerichtete und die dem Derben, Sich-Mühenden und Erdverhafteten zugeneigte Tendenz dar. Beide verbinden und durchsetzen sich in jedem Werke anders und gewinnen gerade darin das bezeichnend Deutsche: „Was emporstrebt, trägt Lasten und was beladen ist, grüßt die Sterne." Zu dieser Formulierung des deutschen Kunstcharakters führen Bruhns die großen rheinischen Bauten. Daß er darüber hinaus in den Wort- und Satzprägungen von gleicher Kraft und Schärfe wie im Würzburger Werk ist, braucht nicht erst gesagt zu werden. Denn wie jenes ist auch dieses Buch ein Bekenntnis des Autors, und die Möglichkeit, beide nebeneinander zu schreiben, ist gerade das, wovon Bruhns im Grunde hier spricht und was ihm eben als das Deutsche erscheint: Wer zu den hohen Problemen begrifflicher Wissenschaft emporstrebt, rechtfertigt sich erst damit vor sich selbst und der Welt, daß er die Last des Sachwissens und der Tatsachenforschung trägt. So wird man dem Wesen des Verfassers erst dann ganz gerecht werden können, wenn man beide Bücher als sich ergänzende Seiten ein und desselben Menschen versteht.

Pevsner.

Wien – 13. II. 29.

Requiem

Cicerone 1924.

Wien – 13.11.24.

LEO BRUHNS

Die deutsche Seele der rheinischen Gotik

*

1924

Urban-Verlag Freiburg im Breisgau

Die deutsche Seele der rheinischen Gotik

*

Unter den Tatsachen, welche die kunstgeschichtliche Forschung des letzten Jahrhunderts ans Licht gebracht hat, ist besonders eine geeignet, unserm nationalen Selbstgefühl weh zu tun und unsern Feinden als Mittel zu unsrer Demütigung zu dienen. Die Gotik, die ihren Namen von den Italienern der Renaissance als »maniera tedesca«, als »barbarische« Manier des deutschen Nordens erhalten hat; die dem jungen Goethe und der Romantik als reinster und schönster Ausdruck unserer Sonderart galt; die vor 100 Jahren auch von den Franzosen gläubig als »altdeutscher« Stil verehrt wurde — sie ist nicht bei uns entstanden und gewachsen, sondern in und um Paris und hat sich, erst 60—100 Jahre alt, auch in Deutschland durchgesetzt, und zwar gegen Widerstände durchaus als Eroberin. — Schon 1140—1144 erbaute Abt Suger in St. Dénis jene, heute zum großen Teil durch spätere Bauten ersetzte Kirche, die als erste Kreuzrippengewölbe und Spitzbogen in konsequentem System mit Strebewerk verband und damit den Willen kund tat, überall die träge Masse durch zusammengezogene, sichtbar gemachte Energie zu verdrängen. Bald darauf begann man mit den Kathedralen von Sens und Noyon, 1163 mit Notre Dame zu Paris, wahrscheinlich in

den siebziger Jahren mit den Domen von Laon und Soissons, nach einem Brande von 1194 mit dem gotischen Riesenbau von Chartres, 1202 mit dem von Rouen, nach 1210 in Reims, 1218 in Amiens, 1227 mit dem ungeheuren Chor von Beauvais. Die Blütezeit der französischen Gotik fällt ungefähr mit der Regierung Philipp Augusts (1180 bis 1223) zusammen, der ein Zeitgenosse unseres Rotbart und seiner beiden Söhne war, also jener Staufer, unter denen Deutschland die reichste Entfaltung seiner romanischen Baukunst erlebte. Der Grundstein zum ersten gotischen Dome unseres Vaterlandes wurde erst 1209 gelegt, und zwar charakteristischerweise nicht im alten Kulturlande des Westens, das im Besitze einer eigenen reichen Kunst die fremde noch lange ablehnte, sondern am damaligen Ostrande der abendländischen Gesittung, in Magdeburg, wo ein Schüler der Pariser Universität Erzbischof war. Zwischen 1210 und 1230 übernahmen die deutschen Zisterzienser wesentliche Gedanken des neuen Stils von ihren Mutterklöstern in Burgund und wandten sie auf ihre großartigen Neubauten in Otterberg, Maulbronn, Walkenried, Ebrach, Riddagshausen an. Der eigentliche Siegeszug des französischen Geistes begann aber erst 1235, als man zum Bau der Elisabeth-Kirche in Marburg schritt und 1240–1260, als die Liebfrauen-Kirche zu Trier errichtet wurde. Sugers epochemachendes Werk war schon über ein Jahrhundert alt, als seine Gedanken, nunmehr aufs reichste entwickelt, endlich auch in die beiden vornehmsten Hochstifte am Rhein einzogen. 1248

wurde der Grundstein zum Kölner Domchor gelegt, zirka 1250 begann man mit dem Langhause des Straßburger Münsters. Diese Jahreszahlen sind heute jedem Geschichtskundigen geläufig, und wir haben längst die Folgerungen aus ihnen gezogen. Hätten aber wohl unsere Väter und Großväter mit solcher Inbrunst den Kölner Dom als deutsches Nationaldenkmal geliebt, seinen unvollendeten Zustand als Schmach und Sinnbild deutscher Uneinigkeit empfunden, seine Vollendung mit opferfreudiger Energie betrieben, wenn auch sie schon gewußt hätten, daß er, der seine gewaltige Front so ernst gegen Westen wendet, seinen Grundriß und seine sämtlichen Formen eben von diesem westlichen Nachbarlande übernommen hat? Ist es nicht ein grausamer Hohn der Weltgeschichte, daß unser Volk seinen stärksten patriotischen Idealismus an ein Bauwerk verschwendet hat, das jetzt von den Franzosen mit scheinbar unwiderleglichen Gründen als Erzeugnis ihres Geistes in Anspruch genommen, ja als trockener Abfall von ihrem überreichen Tische vorgeblich verachtet wird? Fügt sich nicht dieser Nachweis des undeutschen Ursprungs der deutschen Gotik mit anderen ähnlichen zu einem für unsere Eigenliebe sehr peinlichen Spiegel zusammen? Haben wir nicht auch unsere romanische Kunst von der Spätantike und Byzanz, der Lombardei und Frankreich »entlehnt«? Ist nicht unsere Renaissance nur ein ärmlicher Ableger der italienischen, unser Barock ein Denkmal unserer Verwelschung, unser Rokoko eine barbarische Verwilderung französischer

Grazie, unsere Malerei des 19. Jahrhunderts voller Nachahmungen der Pariser? Haben die Franzosen recht, wenn sie uns durch die Federn ihrer besten Gelehrten als eine »race d'imitateurs« kennzeichnen, als ein Volk ohne jedes »génie«, das nie »erfunden«, immer nur übernommen und meist vergröbert hätte? Oder da sie selbstverständlich in dieser Verallgemeinerung nicht recht haben — sollen wir unsere bildende Kunst preisgeben, sie als Aschenbrödel im Küchenstaub der glänzenden romanischen Schwesternationen sitzen lassen und unseren Stolz in die Festung der deutschen Musik und Dichtkunst, Philosophie und Wissenschaft retten, wo er vor jeder ernstlichen Überwältigung sicher ist? Selbstverständlich werden wir das nicht tun, sondern gerade jetzt, wo unser materieller Besitz vogelfrei geworden ist, unseren geistigen doppelt hartnäckig behaupten. Wir werden uns nicht das geringste von ihm rauben lassen, sondern alles, was uns als lebendiges Gut von den Vätern überkommen ist, mit doppelter Liebe umfassen und immer inniger uns zu eigen machen. Der Kölner Dom bliebe auch dann ein Hauptstück unseres nationalen Besitzes, wenn er wirklich, was er nicht ist, rein französischen Ursprungs wäre. Sein Dreivierteljahrtausend deutscher Geschichte hätte ihn längst zum Unserigen gemacht. Die deutschen Gefühle, die wir in ihm erlebt haben und noch heute erleben, hätten ihn gleich den »Ausländern« Homer und Shakespeare, oder wie die ebenfalls »undeutsche« Bibel vollständig uns einverleibt. Und wenn wir auch zugeben

müssen, daß unsere deutsche Kunst darin unseren Strömen Rhein, Elbe und Oder gleicht, daß sie nicht nur ihre Quellen in der Fremde hat, sondern auch viele Nebenflüsse von dort empfängt, so kann uns auch gerade dieses Gleichnis schon beruhigen. Denn es erinnert nicht nur an die ausgleichende Tatsache, daß auch im Europa der Künste die Donau nicht fehlt, die große Lebensader, die in Deutschland entspringt und ihrerseits die Nachbarländer, besonders des Ostens befruchtet. Es weist nicht nur darauf hin, daß ein Land der Mitte gar nichts anderes sein kann, als ein Sammelbecken für viele Einflüsse, es sei denn, daß dieses Land eine Wüste wäre. Sondern es führt vor allem auch zur befreienden Erkenntnis, daß nur ein Beobachter, der auf dem Trocknen sitzt, einem Strome vorrechnen kann, wieviel von seinem Wasser aus Nebenflüssen stammt und wie wenig aus ihm selbst; daß nur, wer selber kein Strömender ist, »Einflüsse« als etwas Negatives zu empfinden vermag; daß dagegen dem lebendigen Flusse selbst der Zustrom des Fremden nur Bereicherung bringt, vielleicht auch Strudel und Kampf, vielleicht Veränderung der Farbe, aber schließlich doch immer Zuwachs an Leben. Und hier blitzt denn auch schon jene beste Waffe auf, die uns im Kampf gegen die Behauptung zu Gebote steht, wir hätten kein Genie, weil wir nichts erfunden hätten. Ich meine nicht das Lächeln der Überlegenheit, das dem Volke Dürers, Grünwalds und Holbeins über dieses kränkende Wort gestattet wäre, auch nicht die Gegenfrage, wieviel Formen denn die

französische Kunst selbst aufweisen könnte, die nicht irgendwie in Griechenland, Rom, dem Orient und Italien entstanden wären. Sondern jene Wahrheit meine ich, die kürzlich Thomas Mann in dem Satze ausgedrückt hat: »Nicht die Gabe der Erfindung, die der Beseelung ist es, welche den Dichter — und damit auch den Künstler — macht.« Den Vorwurf der Genielosigkeit brauchten wir erst dann auf uns sitzen zu lassen, wenn man uns nachweisen könnte, daß wir sklavisch, d. h. seelenlos nachgeahmt, den vom Auslande übernommenen Formen keinen eigenen deutschen Inhalt zu geben gewußt hätten. Die Erfindungsgabe ist bei und von bildenden Künstlern immer nur in Zeiten des Verfalls, d. h. des übermächtig gewordenen Verstandes überschätzt worden. Phidias oder Rafael, Jan van Eyck oder Velasquez haben weniger »erfunden« als manche Kleinmeister, Manieristen oder Phantasten. Gewisse Kritiker enthüllen nur die fortgeschrittene Veräußerlichung und Mechanisierung ihres Geistes, wenn sie heute die Selbständigkeit, ja den Wert eines Kunstwerks danach abschätzen, ob seine einzelnen Formen und Motive, also seine Teile, neu erfunden oder nachgebildet sind. Sie glauben, urteilen zu können, indem sie sezieren, während doch das Wesen alles lebendig Gewachsenen nicht in der Summe seiner Glieder, sondern in seiner persönlichen Lebenskraft besteht. Ob ein Kunstwerk deutsch oder französisch oder italienisch sei, wird nicht durch die Herkunft seiner Einzelheiten bewiesen, sondern nur durch die Art ihrer Verwendung, ihre Be-

seelung. Eine gotische Kirche Deutschlands kann aus lauter in Frankreich erfundenen Formen bestehen und doch eine klassische Offenbarung deutschen Wesens sein. Woran aber erkennen wir nun dieses deutsche Wesen? Sollen wir die Antwort auf die Frage »Was ist deutsch?« nur dem Gefühle jedes einzelnen unter uns überlassen, da ja doch unser Volkscharakter, wie noch Nietzsche betonte, »der Definition entschlüpft, unfaßbarer, umfänglicher, widerspruchsvoller, unbekannter, unübersehbarer, überraschender, selbst erschrecklicher« sei, als der anderer Nationen? Mit Definitionen wird man uns freilich niemals ganz fassen können, denn diese sind ja nur Mittel, wodurch der Verstand etwas begreift und sich aneignet. Der Verstand aber kann nur über tote, fertige Dinge Herr werden, während wir leben, werden, unfertig sind. Nicht definieren wollen wir unser deutsches Wesen, sondern verstehen. Verständnis von etwas Lebendigem aber wird nicht durch Verstand erlangt, sondern nur durch Erlebnis und Mitgefühl. Indem wir uns selber erleben und diese Erlebnisse mit denen vorbildlicher Volksgenossen vergleichen, dürfen wir hoffen, das Gebot »Erkenne dich selbst« zu erfüllen. So wie wir unser eigenes Angesicht nur in einem Spiegel sehen können, so können wir auch das Wesen unseres Volkes nur aus den Bildern kennen lernen, welche unsere Geschichte in ihren großen Männern und noch reiner unsere Dichtung in ihren großen Gestalten vor uns hingestellt haben. »Immer im einzelnen nur« können wir nach Schillers Distichon »das Ganze«

erblicken. So wie die Hellenen in ihren Helden Odysseus und Herakles gesteigerte und gereinigte Gleichnisse ihres Wesens besaßen, so haben wir Deutsche sie in den Gestalten des Nibelungenliedes, in Schillers Wallenstein oder Tell, in Kleists Hermann oder Michael Kohlhaas, am umfassendsten in Goethes Faust. Wenn Oswald Spengler in seinem berühmten Buche das Beiwort »faustisch« der ganzen neueren abendländischen Menschheit beigelegt hat, so wie das Beiwort »apollinisch« der altgriechischen und »magisch« der vorderasiatischen, so hat er damit doch nur die Eigenschaften hervorgehoben, die »seit dem Eintritt der Germanen in die Weltgeschichte« zur Herrschaft gelangt sind. Spenglers Faust ist freilich nicht eigentlich Goethes Faust, sondern einseitiger aufgefaßt, nur als der rastlos und einsam alle Fernen durchstreifende Adler, nicht auch als der ruhesuchende, nesterbauende. Dem Faust Goethes wohnen bekanntlich zwei Seelen in der Brust

> Die eine hält in derber Liebeslust
> Sich an der Welt mit klammernden Organen,
> Die andere hebt gewaltsam sich vom Dust
> Zu den Gefilden hoher Ahnen.

Mit anderen Worten: sein Drang ins Unendliche ist gepaart mit der Liebe zum Endlichen; sein grenzenlos schweifendes Gemüt mit dem im Begrenzten wirkenden Willen. Diese Zweiheit der seelischen Richtungen, in der sich die Mischung unseres Wesens aus Kräften, die dem

Leben und solchen, die dem Tode zugewandt sind – vielleicht die Mischung aus unsterblichen und sterblichen Elementen – offenbart, ist gewiß in jedem Menschen und in jeder Volks- und Kulturgemeinschaft vorhanden, verschieden ist nur das Verhältnis zwischen beiden, das Maß von Energie, das beiden Mächten innewohnt. Uns ist z. B. seit Nietzsche und Rhode geläufig, daß in der hellenischen Volksseele nicht nur der »apollinische«, d. h. der Grenzen setzende, Maße suchende Willen herrschte, sondern daneben auch das »dionysische« Element, d. h. das lösende, trunken oder ahnungsvoll schweifende Gemüt. Wir wissen aber auch, daß jener ein so starkes Übergewicht vor diesem hatte, daß er sich im Laufe der Zeit so entschieden durchsetzte, daß schließlich die griechische Kunst doch das schönste Beispiel eines vollkommenen Sieges der Form über das Chaos, des Tages über die Dunkelheit geworden ist.

Umgekehrt erweckt die indische Geistesgeschichte den Eindruck, als ob das todsuchende, auflösende Element der Tyrann des Lebenstriebes, der formliebenden Kräfte wäre. Der wühlende Verstand, das flutende Gemüt dieser heißen Menschen sucht ihren Willen zu entwurzeln; ihre ungeheure Sinnlichkeit ist der gepeinigte, oft sich auflehnende Sklave einer noch ungeheureren Ruhesehnsucht. Ihr Wille zur Synthese ist von höchster Fruchtbarkeit, aber die als Epen oder Tempel aufgehäuften Formengebirge scheinen nur einen Sinn zu haben: die Offenbarung des Chaos.

Die Formlosigkeit des Russentums unterscheidet sich von der der Inder durch das fast völlige Fehlen des inneren Kampfes. Der apollinische Trieb ist in der Seele diese Volkes so schwach entwickelt, daß der entgegengesetzte fast allein herrscht. Ohne Drang zur Befestigung nimmt es hin, was Schicksal und Bestimmung bringen, ist bald Wüstling, bald Heiliger, bald Tyrann, bald Sklave und sowohl in diesem als in jenem Extrem mehr passiv erduldend, als aktiv erlebend. Es ist grenzenlos, aber weniger wie das dramatisch wogende Meer, sondern eher wie seine breitgelagerten Steppen. Es hat in seiner schon mehr als tausendjährigen Geschichte ungewöhnlich spät und selten den Drang zum Kunstwerk empfunden und dann am vollkommensten in der breiten, lockeren und doch schweren Architekturgruppe, im quellengleich hervorweinenden Volksliede und im zersetzenden psychologischen Roman befriedigt.

Den Gegenpol zu den Russsen stellen im heutigen Europa zweifellos die Franzosen dar. Während die Italiener nicht nur wegen des unvergleichlichen Reichtums der künstlerischen Produktion, sondern auch wegen der maßvollen Erwärmung ihrer apollinischen Klarheit mit dionysischer Sehnsucht als die eigentlichen Erben der Griechen betrachtet werden dürfen, erscheinen jene mehr als Nachfolger der Römer, indem sie mit diesen den von Taine so benannten »esprit classique« gemein haben, d. h. die Neigung, das Leben dem Geist zu unterwerfen, es unter mathematische Formeln zu beugen, mechanisch

zu zentralisieren usw. Während aber der römische Geist nach dem Monumentalen strebte, zu einer Steigerung seiner Herrschsucht ins gewaltig Herrschermäßige, fügt der französische diesem ihm ebenfalls nicht fremden Drang als sein Eigenstes den Hang hinzu, mit sich selbst zu spielen, in geistreicher Anmut sich liebenswürdig zu lösen. Elégance und esprit sind nicht nur von seiner Sprache geschaffene Begriffe, sondern auch die nationalsten Kennzeichen seiner bildenden Kunst.

Im Gegensatz zu dem »Entweder-Oder« dieser anderen Volksseelen scheint mir für die deutsche, oder wenn man will, germanische ein »Sowohl — als auch« bezeichnend zu sein. Im Deutschen herrscht ein eigentümliches »Zugleich« der auseinander strebenden Kräfte. Die beiden Bewohner seines Seelenhauses sind gleichzeitig Herren, haben jeder seine Rechte, nur wohnen sie gewöhnlich in getrennten Zimmern. Geraten sie aber dennoch aneinander, und das geschieht umso eher, je stärker beide sind, so wird der Kampf lang und schwer. Denn die beiden Feinde stehen sich dann nahezu gleichstark gegenüber, mit dem gleichen Bewußtsein einer edlen Abkunft. Sie sind dann wie die Brüder in der »Braut von Messina«: jeder hat seinen Chor von Leidenschaften und Argumenten, wenn der eine erscheint, tritt auch der andere auf die Bühne. Das Entscheidende aber ist, daß sie sich trotz alles Kampfes im tiefsten Grunde doch als Brüder empfinden, daß auch in der schmerzlichsten Uneinigkeit eine Sehnsucht nach Einheit und Versöh-

nung dunkelt. Dieses Verlangen nach einem Ausgleich zwischen Unendlichkeitsdrang und Endlichkeitshang, zwischen Todessehnsucht und Lebensliebe, zwischen Allgefühl und Persönlichkeitsglück, zwischen Askese und Weltsinn, Melancholie und Daseinsfreude kann befriedigt werden, indem den beiden Mächten ein Nebeneinander ermöglicht wird, oder indem beide eine Verbindung eingehen, vielleicht in einem höheren Dritten verschwinden. Nur solche Geistestaten empfinden wir als Ausdruck unseres Wesens oder als uns verwandt, in denen irgendwie beide Mächte zugleich zu Worte kommen; nur solche empfinden wir als befreiend und vollkommen, in denen die beiden Feinde einen Vertrag miteinander schließen, womöglich sich versöhnen.

In so theoretisch allgemeiner Form mögen diese Gedanken willkürlich konstruiert erscheinen. Wer sich aber gewisse für besonders deutsch geltende Erscheinungen unseres nationalen Lebens und seiner Geschichte vergegenwärtigt, der wird ihnen wenigstens bedingt zustimmen müssen.

Als die Germanen den Schauplatz der Geschichte betraten, unterschieden sie sich von den Nationen des Mittelmeergebiets besonders durch ihren starken Wandertrieb. Sie waren aber keine Nomaden wie die asiatischen Hunnen; d. h. sie schweiften nicht ziellos, sondern suchten neue, feste Wohnsitze. Jeder ihrer Einfälle ins römische Reich mündete in den oft in Bittform vorgetragenen Wunsch nach der Zuweisung von Äckern. Hatten sie

solche aber erhalten, brachen sie gewöhnlich doch bald wieder auf. Dieses Beieinander von Wanderlust und Seßhaftigkeit war nichts zeitlich bedingtes, sondern steckt noch jetzt in jedem Angehörigen unserer Rasse. Oder das »heilige römische Reich deutscher Nation«, wodurch unterschied es sich von allen übrigen Staatsgebilden der Welt? Wodurch sonst, als daß in ihm die Forderung und der Schein einer Universalmonarchie mit der größten Selbständigkeit unzähliger Einzelteile verschmolzen war. Weil Bismarck das neue Reich zusammenzuschmieden verstand, ohne die Einzelstaaten zu vernichten, deshalb wurde er unserem Volk ein Neuschöpfer und durch die Gewalt seiner dualistischen Persönlichkeit ein höchster Held. Ein einseitig dem Zentralismus ergebener Napoleon hätte in Deutschland niemals dauernde Erfolge haben können.

Denn der deutsche Freiheitsbegriff »Freiheit in Notwendigkeit«, »Freiheit durch Gesetze« — ein Zusammenempfinden entgegengesetzter, bindender und lösender Mächte, wie es stärker nicht gedacht werden kann. Oder die Formel, welche Deutsche für den Humor gefunden haben: »Unter Tränen lächeln« und der erlösende Sinn, der in dieser Synthese für uns liegt. Ferner die deutsche Religion, die aus dem Christentum vor allem jenes Mysterium herausentwickelt hat, das in der Sprache Goethes »Stirb und Werde« heißt. Die tägliche Buße und Gnade, das tägliche Sterben des alten Adam und Wiederaufstehen eines neuen Menschen ist bekanntlich der Kern von Luthers Ethik und scheint mir in Ekkehards Auf-

forderung »sich selber zu ertränken im grundlosen Meer der Gottheit«, das ja nicht als passives Verharren im Nirwana gemeint ist, sondern als lebenspendendes Zurückwirken aus der Gottheit heraus, vorgeahnt zu sein. Merkwürdig klar hat Gottfried von Straßburg in seinem »Tristan« das germanische Grundbedürfnis ausgedrückt. Im Eingang des Gedichtes heißt es, daß dieses nicht für die Welt geschrieben sei, »die den Schmerz nicht könne tragen und nur in Freuden wolle schweben«. Es wende sich vielmehr an die andere Welt, »die willig trägt in einem Herzen liebes Leben leiden Tod, lieben Tod und leides Leben«.

Auch die deutsche Ästhetik oder richtiger Philosophie der Kunst kann leicht als Ausdruck desselben einen Grundgefühls aufgefaßt werden. So verschieden nach Tiefe und wissenschaftlicher Brauchbarkeit die vielen Theorien auch sein mögen, die seit dem 18. Jahrhundert, in den letzten Jahren am zahlreichsten, ans Licht getreten sind — zweierlei haben sie fast alle gemein. Erstens, daß sie mit Begriffspaaren operieren, d. h. das menschliche Kunstschaffen nicht aus einem einzigen, sondern aus zwei entgegengesetzten Grundbedürfnissen der Seele ableiten; und zweitens, daß sie keine der beiden Schalen der so gewonnenen Wage herabzudrücken suchen, keines der beiden Bedürfnisse nur loben oder nur tadeln, sondern beide als notwendig, weil in unserer Natur begründet, anerkennen. Dieser Zug läßt sich von Schiller mit seiner »naiven und sentimentalischen« Dichtung über die popu-

lären Schlagworte »Realismus und Idealismus« zu den heute diskutierten Antithesen verfolgen: haptisch und optisch, plastisch und malerisch, apollinisch und dionysisch, griechisch und gotisch, Form und Leben, Form und Freiheit, normativ und expressiv und wie die verschiedenen Anschauungen ein und desselben großen Gegensatzes alle heißen mögen. Die radikale Entscheidung des »Entweder-Oder« wird von uns Deutschen als eine Vergewaltigung oder als ein Exzeß empfunden. Sie kann uns eine Zeitlang als eine gefährliche Wollust zugleich reizen und peinigen — unser Verhältnis zu Schopenhauers »Willensverneinung«, Schopenhauers eigenes Verhältnis zu seiner Lehre scheinen mir Beweise dafür —; mit der Zeit werden wir immer zum »Sowohl als auch« zurückverlangen. Unser Gott ist ein Gott, der in der einen Hand das Leben, in der anderen den Tod hält, beständig das eine gegen das andere austauschend, ewig bewegt und ewig in Ruhe. Aus diesem Triebe zum »Sowohl als auch« kommt das Weltumspannende, das allen Gerechtwerdende, das alles Vertiefende des deutschen Wesens. Es kommt daraus aber auch das unklar Verworrene, entscheidungslos Schwankende, Dumpfe, Schwerfällige, Verbohrte, Gequälte, das so oft den Deutschen und seine Werke kennzeichnet. Weil dieser Trieb etwas wahrhaft Göttliches ist, deshalb entfaltet er sich segensreich nur in gottähnlichen Zuständen: in der praktischen Nächstenliebe und im Schauen und Gestalten des schöpferischen Geistes. Den Menschen des alltäglichen, aufs Materielle

gerichteten Wirkens bringt er leicht in innere Unsicherheit und äußere Nöte, den Durchschnittsmenschen des theoretischen Denkens in Querköpfigkeit, Verstiegenheit und Absurdität. Wie sehr uns der Zwiespalt von Egoismus und Allgefühl, von Tatsachensinn und sogenanntem Idealismus im Politischen geschadet hat, weiß heute jede Zeitung zu beklagen. Weil wir immer mit den Spatzen in der Hand nach den Tauben auf dem Dache schielen, deshalb haben wir so oft beide verloren, statt des »Sowohl als auch« ein klägliches »Weder noch« erlangt. Weil wir bei allen Eroberungen Gewissensbisse haben, auf jedem sturmumwehten Gipfel, den wir erstiegen, das warme fromme Tal dazu besitzen wollen, deshalb verläuft unsere Geschichte in jähen Knickungen, wie die Silhouette eines zerklüfteten Hochgebirges. Weil uns die einseitige Entschlossenheit der Italiener und Franzosen mangelt, deshalb sind wir in der Kunst so oft in deren Abhängigkeit geraten. Weil wir selten nur ein Ziel, sondern gewöhnlich zwei und meist auch noch die Blumen am Wege im Auge haben, deshalb haben unsere bildenden Künstler so selten geführt, sind dagegen um so öfter verträumte Nachzügler gewesen.

Es ist nicht überflüssig, auf diesen schon oft empfundenen deutschen Dualismus wieder hinzuweisen, denn er ist dem Bewußtsein der Gegenwart (oder jüngsten Vergangenheit?) allzusehr entschwunden. Die zerquälte, enttäuschte, sehnsüchtige und revolutionäre deutsche Zeitseele glaubte die viel reichere Volksseele mit sich identi-

fizieren zu dürfen, verehrte nur diejenigen unter den Denkmälern der Vergangenheit, die ihr als Gleichnisse und Bildnisse ihrer selbst erschienen, fand solche Spiegelbilder am ehesten in Werken der Gotik und des Barock und erklärte darauf diese Stile für die einzigen, in denen sich das germanische Wesen echt offenbart habe. Daß diese Ansicht irrig sei, beweist schon das Verhältnis, das zu allen Zeiten zwischen den Germanen und der Antike bestanden hat. Wer die immer wieder hervorbrechende grenzenlose Liebe unseres Volkes zur Sonnenklarheit und inneren Geschlossenheit der Griechen und Römer nur als Nebensache behandelt, als Reaktions- und Ermüdungserscheinung oder etwa gar als eine Art von »Sünde wider das Blut«, der vergewaltigt die ganze eine Hälfte unseres Wesens und hätte die größten Geister unserer Nation gegen sich gehabt. Aber auch aus dem Ergänzungsbedürfnis des mißverständlich »gotisch« genannten Triebes kann diese Liebe nicht erklärt werden — dazu sind zahlreiche Deutsche dem griechischen Geist in ihrem Wesen und ihren Werken viel zu nahe gekommen. Wir lieben vielmehr uns selbst im griechischen Wesen, zwar nur die eine Hälfte unserer Seele, aber diese erlöst aus aller Zweiseitigkeit und Dämmerung. Das Bedürfnis nach Einheit wird uns immer wieder verführen, ganz griechisch werden zu wollen — ganz erreichen werden wir es nie. Als Goethe in Rom am meisten Grieche war, schrieb er bekanntlich im Garten der Villa Borghese die Hexenküchenszene des Faust; als er aus Italien heim-

gekehrt war, die Iphigenie vollendet hatte, den »gotischen« Entwicklungsroman Wilhelm Meister; in dem aufs höchste gesteigerten theoretischen Klassizismus seines Alters den in jeder Hinsicht grenzenlosen zweiten Teil des Faust. In seinem Verhältnis zur Antike gleicht der Deutsche einem Bewohner unfruchtbarer Wälder, der aus Hunger in die bebaute Ebene einbricht, ihre Gärten erobert – und wenn er sie besitzt, sie aus Heimweh wieder verwalden läßt. Oder er gleicht einem Wanderer, der auf nächtlichen Wegen sich nach der Helligkeit und Geborgenheit eines Hauses sehnt – und wenn er dies Haus betreten hat, sich beengt fühlt, Türen und Fenster aufreißt und die Dunkelheit wieder hereinfluten läßt. Wir sehnen uns in unserem »nebligen Norden« beständig nach dem klaren und warmen Süden, aber wenn wir dort unten wohnen müssen, entbehren wir unsere Wälder, unsere Wolken und unseren Winter. Den Hellenen, Italienern und Franzosen gegenüber werden wir immer die »Barbaren« bleiben, aber in der Geschichte Rußlands, des reinblütigen Barbarenlandes, spielen wir die Rolle der Erzieher zur Form, die an Strenge die Franzosen weit übertreffen. Das immer ersehnte, wenn auch nur selten eingestandene Ziel unseres künstlerischen Wollens ist die Ehe des attischen Parthenon mit der indischen Pagode. In vielen Bauwerken der Gotik und des Barock, in nicht wenigen Werken unserer spätgotischen Maler und Bildhauer ist dieses Ideal fast vollkommen verwirklicht.

Unsere Kunstgeschichte läßt sich zwangloser als irgend eine andere unter dem Bilde zweier Wellenlinien verstehen, die sich fortwährend durchkreuzen. Wenn die apollinische steigt, fällt die dionysische, aber nur, um mit der anderen Figuren zu bilden. Keine von beiden verschwindet jemals ganz. Jene läßt sich auch in den Zeiten, welche besonders den »Ausdruck« erstrebten, diese in solchen, welche sich um die »Form« bemühten, unschwer entdecken. Auch in unseren maßlosesten Kunstwerken, wie z. B. dem Breisacher Hochaltar, sind wir verhältnismäßig fest geblieben, niemals rahmenlos auseinandergeflossen, wie manche russische Kirchenanlage oder indische Reliefs. Und in keiner unserer periodisch wiederkehrenden klassizistischen Richtungen sind wir so einseitige Formalisten geworden wie die Franzosen in vielen ihrer Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts. Mit Recht erscheint uns Dürer als der deutscheste unserer großen Meister, nicht zuletzt deshalb, weil er sich sein Leben lang so ernst bemüht hat, die flutenden Wasser seiner Seele zwischen festen Mauern zu klären und weil ihm doch über dieser Arbeit keine seiner strömenden Quellen versiegt ist. Holbeins sicher gefügte Brunnen sind manchmal etwas trocken. Grünewalds überreich spendende Tiefen treten nicht selten versumpfend über ihre Ufer. Nicht zufällig ist uns kein Ausdruck der Kunstgeschichte so verführerisch, wie das Wort »Helldunkel«. In Rembrandts Gemälden und Radierungen scheint uns die entzweite Welt in ihr »Monon«, ihren einen Urgrund, zurückkehren zu

wollen. Seine Malerei scheint mit ihren eigensten Mitteln, der bloßen Mischung der Töne, Künderin des tiefsten religiösen Geheimnisses zu sein. Den Franzosen bleibt das »claire-obscure« nur ein kühler, rein artistischer Begriff.

Nichts ist mannigfaltiger als die Art, wie sich der deutsche Dualismus in der bildenden Kunst betätigt hat. Auf den verschiedensten Wegen hat unser Streben, gleichzeitig zu binden und zu lösen, sein Ziel erreicht. Als Dürer seinen Gestalten mit den Regeln der klassischen Form die strengsten Fesseln anlegte, befreite er im selben Augenblick aufs herrlichste ihre Seelen, indem er ihren Gefühlsausdruck aufs höchste steigerte. Man denke an die Melancholie, den Holzschuher, den Paulus. Als umgekehrt Grünewald in der Isenheimer Kreuzigung das Meer der Seele zu wildestem Sturm aufpeitschte, befestigte er zugleich die Dämme der Form, indem er eine der geschlossensten Renaissancekompositionen schuf, welche die deutsche Kunst aufzuweisen hat. Zu allen Zeiten ist an deutschen Kunstwerken einerseits die Schwere, andererseits der Bewegungs- und Hochdrang aufgefallen. In der Regel sind beide innig vereint; was emporstrebt, trägt Lasten und was beladen ist, grüßt die Sterne. Alles Barocke ist deshalb dem deutschen Wesen besonders adäquat. Mit Recht ist ferner hervorgehoben worden, wie sehr der Sinn für das Malerische unserer Rasse eingeboren sei — das Malerische ist ja der Ausdruck der Kräfte, welche, das Einzelne, Persönliche auflösend, eine überpersönliche Einheit suchen (im Gegensatz zum

Plastischen, welches die Einzelpersönlichkeit isoliert). Und doch hat der Drang nach dieser Richtung bei uns selten oder nie die Ausschließlichkeit gezeigt, wie fast immer in der orientalischen oder zur Zeit des Impressionismus auch in der französischen Kunst. Dem deutschen Wesen entspricht es vielmehr, das Grenzenlose in der Sprache der Begrenzung auszudrücken: ein malerisches Ganzes nicht aus Farbflecken oder Tönen, sondern aus scharf gezogenen Linien oder plastischen Einzelheiten zu bilden. Oder dem malerischen Stil nicht so sehr die Malerei, was am natürlichsten wäre, als vielmehr die Plastik und die Architektur zu unterwerfen. Die deutsche Kunst liebt es weiter, Architekturgruppen in einem Zwischenzustand von Gesetz und Freiheit zu lassen. Oder in solchen Gruppen den einzelnen Baukörpern oder in einem Bauwerk den einzelnen Gliedern soviel Selbständigkeit zu verleihen, daß sie die Aufmerksamkeit vom Ganzen ablenken, während dennoch das Ganze sie alle zu einem innerlich festen Bundesstaat vereint. Oder Innenräume so zu »verschleißen«, so weich und flüssig zu gestalten, daß das Auge in ihnen zu schwimmen glaubt, wie auf den sanften Wellen eines ruhenden Sees —, aber nicht im Leeren zu schwimmen, sondern von Insel zu Insel, von Bucht zu Bucht, weil überall Kapellen, Altäre, Grabmäler rufen: »Verweile doch, wir sind so schön!«

Die Liebe zum Einzelnen, Nahen und Kleinen ist dem Germanen stets natürlich und wird auch nie unterdrückt, sondern eher noch gesteigert, wenn das Eine, Weite und

Große gesucht wird. Deutsch ist es, inbrünstig nach dem Himmel sich zu sehnen und doch gleichzeitig alles Irdische in seinem bunten und oft so häßlichen Vielerlei mit der zärtlichen Sorge einer Mutter, mit dem Verantwortungsgefühl eines Vaters zu umfassen. Vielleicht dürfen wir Rembrandt nicht ganz mit demselben Rechte unser nennen, wie etwa Dürer: das deutsche Kernland hat in der Kunst niemals einen so einheitlich malerischen, Linie und Plastik so völlig auflösenden Stil erreicht, wie die holländische Grenzmark, die sich schon im 17. Jahrhundert stark vom Mutterlande getrennt hatte. Und doch ist jener größte aller germanischen Künstler nicht nur der erfolgreichste Einheitssucher, sondern auch der größte Porträtist im weitesten Sinne des Wortes, der liebevollste Darsteller alles Individuellen, Einzelnen gewesen. Sein kosmischer Geist, der die Unendlichkeit des Alls am tiefsten empfunden, ist doch völlig frei geblieben von der »öden Allgemeinheit« so vieler italienischer und französischer Zeitgenossen. Und auch die sonderbare Tatsache darf in diesem Zusammenhang genannt werden, daß unsere Künstler oft gerade dann das Format ihrer Bilder und Figuren verkleinert haben, wenn sie das Große und Starke in Form und Ausdruck, also Pathos und Monumentalität suchten. Die Nürnberger Tonapostel von 1390, zahlreiche Werke der rheinischen Plastik des frühen 15. Jahrhunderts, wie das Kölner Saarwerdengrabmal oder der Frankfurter Riminialtar, Dürers kleine Passion und Holbeins Bilder des Todes, die Verbreitung des michelangelesken Stils

durch Plaketten und Kleinmeisterstiche; die meisten Altäre, Kanzeln und Grabmäler des werdenden Barock zwischen 1600 und 1650 sind Beispiele dafür. Natürlich darf auch an das »Ermutigende kleiner Formate« und an allerlei äußere Ursachen erinnert werden — als Ganzes wirkt diese immer wiederkehrende Erscheinung doch wie eine Parallele zu dem bekannten Motiv des deutschen Märchens, daß die größten Taten nicht vom Riesen oder Berufshelden, sondern von Däumlingen und tölpelhaften Knaben vollbracht werden.

Ähnlich unselbstverständlich wie diese Synthese der Gegensätze ist die Art, wie die deutsche Kunst bald hier bald da die beiden Grundtypen des Monumentalbaues verbunden hat, den Langbau einerseits, der das Werden und Münden erleben läßt, und den Zentralbau andererseits, der das ruhende Sein verkörpert. Solche Verschmelzungen sind natürlich auch von anderen Völkern gesucht worden, und die von ihnen gefundenen Lösungen sind z. T. vollkommener als die deutschen. Aber diese haben oft etwas besonderes Eigenwilliges oder Kompliziertes oder von den normalen Wegen des Zeitgeistes Abweichendes, daß sie deshalb die Frage nach dem psychologischen Warum besonders nahelegen. Unter den ältesten Denkmälern der westdeutschen Gotik sind mehrere, welche gerade durch ihre Hinneigung zum Zentralbau überraschen, sich gerade dadurch am schärfsten von ihren französischen »Vorbildern« unterscheiden. Überhaupt aber mögen wir von den großen Werken, die das

13. Jahrhundert im Rheingebiet geschaffen hat, betrachten, welches wir wollen — in jedem werden wir, sei es in einer, sei's in mehreren Erscheinungsformen jene dualistische Gesinnung wiederfinden, die in Frankreich eine Ausnahme, in Deutschland aber die Regel ist. An jedem wird uns Deutsche gerade das am meisten anheimeln, ja am meisten schöpferisch und faustisch erscheinen, was den Franzosen barbarisch, altertümlich, schwerfällig oder übertrieben vorkommt und von ihnen mit dem Zentralwort ihrer heutigen Sprache als »boche« verhöhnt wird.

Der Dom zu Worms (zirka 1234 vollendet (Abb. 1)) ist der einzige unter den drei romanischen Kaiserdomen des Mittelrheins, welcher von der Gotik nicht nur mit späteren Zutaten, sondern schon in seinem Kernbau, wenn auch nur schüchtern, berührt worden ist. In dreifacher Weise bekennt sich der stolze, wahrhaft ritterliche Genius dieses großen Kunstwerkes zum deutschen »Sowohl als auch«, indem er als Langbau nicht nur einem, sondern gleichzeitig zwei Zielen zustrebt, auf beiden Seiten Chöre bildet; indem er die beiden Gruppen seiner Türme nicht gleich, sondern nur ähnlich emportreibt, Gesetz und Freiheit in ihnen versöhnt; indem er endlich in seinem Westchor das gotische Prinzip der Wandauflösung mit dem romanischen der Wandbetonung, Hochdrang mit Massigkeit, Schlankheit mit Schwere verbindet.

Aller Langkirchen Urmutter ist die altchristliche Basilika. Sie führte den Eintretenden in gleichmäßig ruhiger Bewegung auf ein deutliches Ziel hin, die östliche Apsis.

Ihr Gleichnis ist ein mit mäßiger Geschwindigkeit fliegender Pfeil. Wäre der Germane, wie die Verkünder seiner ausschließlich »gotischen« Natur meinen, nur auf den Ausdruck seines Unendlichkeits- und Bewegungsdranges bedacht gewesen, so hätte er sich begnügen müssen, das überkommene Grundschema durch Rhythmisierung zu bereichern und durch Einführung von Hindernissen ins Pathetische und Dramatische zu steigern. Er tat dieses auch, aber er tat noch viel mehr. Er zog in den einheitlichen Strom so viele Dämme — Querhäuser, Treppen, Chorschranken, Lettner, Altäre —, daß dessen Bewegung in einem Schleusensystem völlig zum Stillstand kam. Und er raubte ihm vor allem die einheitliche Richtung durch die Einführung einer zweiten, westlichen Apsis, die schon früh mit dem »Westwerk«, einem zwei- oder mehrstöckigen, vom Hauptschiff abgetrennten Querhause verbunden wurde. Nun läßt sich allerdings diese tiefe Wandlung vom einseitig zum zweiseitig Gerichteten, vom Fließenden zum Stehenden, am frühesten an einem Bau nachweisen, der auf heute französischem Boden stand: St. Riquier oder Centula, einer Kirche der Pikardie aus der Zeit Karls des Großen, die im 15. Jahrhundert durch einen spätgotischen Prachtbau ersetzt wurde, aber nach alten Abbildungen gut rekonstruierbar ist. Hier war aus dem »Pfeil« sozusagen eine Hantel geworden. Die Außenansicht muß den Eindruck erweckt haben, als ob zwei hochgetürmte Zentralbauten zusammengerückt wären und sich durch ein kurzes Langhaus vereinigt hätten. Da nun

die Franzosen alles Fränkische auf gallischem Boden, soweit es rühmenswert ist, schlankweg für ihre »gloire« in Anspruch nehmen (wobei sie selbst mit »Charlemagne« keine Ausnahme machen), haben sie selbstverständlich auch diese Kirche ohne weiteres für eine französische erklärt und, da der in ihr verkörperte Gedanke nicht in Gallien, sondern in Germanien seine weitere Geschichte erlebt hat, die Deutschen auch hier wieder der Nachahmung und Ideenlosigkeit bezichtigt. Mit gutem Recht kann ihnen darauf entgegnet werden, daß um 800 vom heutigen Frankreich der nordwestliche Teil am dichtesten mit Germanen besiedelt war; daß jene Kirche von Angilbert, einem natürlich rein germanischen Verwandten des großen Germanenherrschers, gegründet und unter lebhafter Anteilnahme des Kaiserhofes selbst vollendet worden ist, jenes Hofes, von dessen hervorragenden Gestalten nur der Germane Einhart ausdrücklich als baukundig erwähnt wird. Doch selbst, wenn irgend ein Gallier, Romane oder Orientale die Neuerung von St. Riquier erdacht haben sollte, fortgezeugt hat seine Idee nicht in der französischen, sondern nur in der deutschen Kunst. Und da es sich um Fortzeugung, nicht um tote Nachäffung handelt, so ist selbstverständlich jede der großen, nach zwei Seiten ausgespannten Kirchen Deutschlands voll selbstbewußter Persönlichkeit, alle zusammen aber unterscheiden sich vom pikardischen Vorbild durch die größere Ausdehnung des Langhauses, durch stärkere Kontraste, mehr rhythmische Gliederung. Hauptbeispiele sind: die

Stiftskirche zu Gernrode aus der Zeit Ottos des Großen, St. Michael zu Hildesheim aus der Zeit Heinrichs des Heiligen, die Dome von Mainz und Worms und die Abteikirche zu Maria-Laach aus der Zeit der Salier. Im Dom zu Bamberg behauptet sich derselbe Grundriß im «Übergangsstil«, in dem zu Naumburg in der schon entfalteten Gotik. In all diesen Kirchen zahlt die Basilika dem Zentralbau einen freiwilligen Tribut. Oder man mag auch sagen, daß sie sich mit ihm vermählt habe, aber dann nur als mit einem Prinzgemahl, denn sie wahrt ihre Herrschergewalt.

Der gleichzeitig zwei Zielen zustrebende Grundriß verlangte auch vom Aufbau (Abb. 1), daß er diese Gesinnung bekenne. Über jeder Vierung mußte ein breiter, womöglich kuppelartiger Turm, neben jedem Chor mußte ein schlankes Turmpaar emporwachsen. Der Verstand wäre nun wohl am meisten befriedigt worden, wenn diese Wächter des Gleichgewichts eine Uniform bekommen hätten, beide Turmgruppen nicht nur symmetrisch, sondern womöglich gleich geworden wären. Bisweilen mag das auch geschehen sein, aber in keinem uns erhaltenen Denkmal läßt es sich mehr nachweisen. Vielmehr betonen sie alle, und die Dome von Mainz und Worms wohl am entschiedensten, daß sie dem Gleichen das Ähnliche, der Wiederholung die Variation vorziehen. Wie zwei selbständige Familien einer Sippe stehen sich die beiden Turmgruppen gegenüber, und innerhalb jeder Familie hat am liebsten auch jedes Mitglied sein besonderes Gesicht.

Die französische Kathedrale, die das Emporgipfeln aus zwei Wurzeln vermeidet und ihren ganzen Wachstumswillen auf die Stirnseite konzentriert, hätte einen ähnlichen Individualismus höchstens an ihren beiden Westtürmen entwickeln können. Aber sie hat gerade diese zu den lautesten Verkündern ihres Dogmas der Regelmäßigkeit gemacht, und wo deutsche Westtürme ganz wie Zwillinge erscheinen, sind sie fast immer auch von einem stärkeren oder leiseren Hauch des westlichen Geistes umweht.

Der Wormser Dom nun stemmt diesem »esprit classique« des Westens, dem Geiste der alles durchdringenden, alles durchsichtig machenden Logik, den sein zweiter originellster Meister vielleicht an den Quellen studiert, jedenfalls aber gekannt hat, die ganze Wucht seines selbstbewußten, seines barocken, problematischen, romantischen Deutschtums entgegen. Zwar gehorcht auch er dem Rufe des Zeitgeistes, indem auch er in seinem jüngeren Teil, dem Westchor (Abb. 2), mit zusammengenommener Energie nach oben strebt und seine Lust am Aushöhlen und Durchbrechen der Wand findet. Aber er nimmt auf seine Reise zum Himmel die Last der geliebten Erde mit, und er macht die Mauern durch die vielen Nischen und Fenster, womit er sie schmückt, nur reicher, denkt nicht daran, sie zu vernichten. Ja, noch mehr, er beleidigt fast absichtlich den Verstand, indem er radförmigen Fenstern, die nur im Mittelpunkt einer Fassade logisch wirken, die Aufgabe von Spitzbogenfenstern aufbürdet; gerade mit solchen — vielleicht der rundbogigen Romanik zuliebe —

die schmalen Hochwände seines Chorabschlusses durchbricht. Und doch fügt sich aus aller dieser Zwiespältigkeit ein höchst einheitliches, ja prachtvoll straffes Ganzes zusammen. So fühlbar wie der Wormser Westchor mit seinen drei gewaltigen Stufen wächst kein französischer Dom empor; keiner müht sich anmutiger, keiner ist adliger durch höfische Zucht. Der deutsche Chorbau ist schlank wie sie alle, aber zugleich ein gepanzerter Ritter. Er erreicht dieselben Ziele wie sie, aber nicht auf der großen Heerstraße in Gesellschaft gleichstrebender Gefährten, sondern als ein trotziger Einsamer, der sich durch Dickicht seinen Weg haut. Er ist persönlicher als seine französischen Zeitgenossen und übertrifft sie gerade an Phantasie, zwar nicht in der Erfindung einzelner Formen und Motive — diese sind teils französischen, teils italienischen nachgebildet —, aber in ihrer Verwendung und Beseelung.

Seine Zeitgenossin und Verwandte ist die Stiftskirche St. Georg zu Limburg a. d. Lahn (Tafel II). Pinder hat sie mit Recht »ein Symbol aller zeugenden Kräfte deutscher Baukunst« genannt, während Emile Mâle sie in sonderbarer Verkennung aller Grundeigenschaften seines Volkes, wie übrigens fast alles, was ihm bei uns gefällt, für Frankreich annektiert. Nun sind die oberen Teile des Inneren in der Tat, was die deutsche Forschung längst nachgewiesen hat, nach dem System der Kathedrale von Laon aufgebaut, jener Kirche, die unseren Vorfahren des 13. Jahrhunderts vor allen anderen französischen teuer gewesen ist. Von dort stammen außerdem das Rund-

fenster der Westfassade und der Gedanke, beide Fronten des Querhauses mit Türmen zu flankieren, während der Aufbau dieser Türme wieder rheinisch-romanischen Traditionen folgt. Wie schon dieses Detail eine Übersetzung fremder Gedanken ins Einheimische zeigt, so ist die ganze Limburger Kirche ein Musterbeispiel dafür, wie entlehnte Formen und Motive innerlich angeeignet werden, durch Einordnung in ein neues Ganzes eine andere Seele erhalten können. Der enge Zusammenhang der alten Stiftskirche, des heutigen Limburger Domes, mit der rheinisch-romanischen Kunst, ihr grunddeutscher Charakter liegt so klar zu tage, sind schon so oft (am besten von Dehio) in Worte gefaßt worden, daß es beinahe peinlich ist, noch einmal darüber zu schreiben.

Das »Vorbild« in Laon (Abb. 6) ist ein selbst für französische Verhältnisse ungewöhnlich in die Länge gereckter Bau, zwar jugendlich herb, aber ohne gewollte Schwere; zwar reich getürmt, aber so, daß die aufwärtsstrebende Energie und die gelagerte des Kirchenkörpers in friedlicher Harmonie erscheinen. Die »Nachahmung« in Limburg ist unter den zahlreichen »kompakten und zentralistischen« Kirchen der rheinischen Spätromanik die am engsten zusammengeballte, mit am schwersten beladene, mit sich selbst am großartigsten um Ausgleich ringende. Was will es bedeuten, daß der (wahrscheinlich zweite) Limburger Meister seine Emporen, Triforien, Kapitäle und Wanddienste nach Laoner Muster entworfen hat, wo doch alle diese Dinge in den viel kürzeren, schmäleren

und auch niedrigeren Schiffen ganz anders wirken (Abb. 3)? In der französischen Kathedrale (Abb. 4) hat die Längsachse die Befehlsgewalt, der alle Einzelglieder mit Eifer gehorchen. Ihre Arkaden ziehen wie ein eiliges Heer, und ihre vierfache Übereinanderreihung wirkt weniger wie ein Drang nach oben, als wie ein auf vier übereinandergelegenen Wegen sich vollziehender Vormarsch. Das in der Mitte eingelagerte Querhaus hält nicht auf, sondern läßt nur die beiden Heeressäulen eine mächtige Schwenkung nach Norden und Süden vollführen, worauf sie sich bald wieder vereinigen und den Zug nach Osten im gleichen Tempo fortsetzen. Die Vierungskuppel entführt wenig Energie nach oben, sondern schwebt eher wie Gottes Segen über dem Kreuzzug. Dieser kann auch im Chor kein Ende finden, sondern schreitet rastlos weiter, bis er schließlich wie zufällig erlahmt, statt in einem polygonalen Abschlusse zu münden, geradlinig abbricht.*) Ganz anders in Limburg. Hier ist das Langhaus nicht 8, sondern 2 Joche lang, der Chor kein fortsetzender, sondern ein entgegentretender, abschließender Teil. Die enggereihten Arkaden geben zwar dem Westarm eine künstliche Länge und veranlassen den Besucher, seine Schritte zu beschleunigen, ziehen ihn aber zugleich auch viel stär-

*) Hierbei ist freilich zu beachten, daß der heutige Laoner Chor nicht dem ursprünglichen Plan entspricht. Als der Limburger Meister die französische Kathedrale kennen lernte, hatte diese einen viel kürzeren und weniger von der Norm abweichenden Ostteil.

ker als in Laon hinauf, da das Schiff ziemlich schmal ist und deshalb steil wirkt. Vor allem aber ist das Langhaus nur ein Führer zum zentralisierenden Ostteil, auf den die »malerischen« Durchblicke schon spannend vorbereiten. Das große Erlebnis ist nicht der berauschende Vormarsch, sondern das mächtige Armeausbreiten und sieghafte Emporstoßen unter der Vierung. Hier treten die Energien aus allen Himmelsrichtungen zusammen, um in gemeinsamer Anstrengung nicht ein irdisches, sondern ein himmlisches Ziel zu erringen.

In Laon herrscht die Reihung vor, in Limburg die Gruppierung. Das aber bedeutet nichts anderes, als daß im französischen Dom der Einheitswille sich das Einzelne unterwirft, während er es im Deutschen als gleichberechtigt anerkennt. (Man kann hier die politische Parallele ziehen und sich erinnern, daß im Frankreich Philipp Augusts auch die Königsmacht über die großen Vasallen triumphierte, während sich im Deutschland der Staufer Kaiser und Fürsten die Wage hielten.) Der deutsche Individualismus schließt ein Bündnis mit dem deutschen Genossenschaftsbedürfnis; der Innenraum ist so aufgeteilt, daß nur kurze und deshalb in ihrer Persönlichkeit leicht faßbare Abschnitte entstehen. Aber alle diese Teilräume sind durch die gleiche Gesinnung, d. h. das gleiche System des Aufbaues geeint, was am schönsten durch die rings herum geführte Empore zum Ausdruck kommt. Die Spannung, welche durch die zahlreichen Durchblicke, die vielen Brechungen der Achse und die Zusammenfassung aller

Teile in der Kuppel erzeugt wird, schafft zusammen mit dem belasteten Hochdrang und den gedrungenen Einzelformen eine dramatische Stimmung. Aber dieses Drama entbehrt des langen Atems, es entwickelt sich, wie so oft auch bei Shakespeare, ruckweise, in kurzen Szenen und erreicht gerade dadurch eine gesteigerte Erregung. Interessant ist in dieser Hinsicht, wie die Vierungskuppeln in Laon und Limburg sich unterscheiden. Dort ein ruhiges, sieghaftes Sichheben in einem Zug, das deshalb beinahe wie ein leichtes Schweben wirkt; hier ein mehrfaches Ansetzen, Atemholen und Weiterstoßen. Gerade dieses häufige Ansetzen, Unterbinden und Hemmen, dieses Komponieren aus scheinbar kurzen Einfällen, dieses Pathos der strotzenden Kraft in kleinen Körpern ist für die deutsche Kunst außerordentlich charakteristisch. Man findet Ähnliches nicht nur an vielen Stellen der spätromanischen Kunst oder in der sogenannten Zisterziensergotik von Maulbronn, Ebrach, Bamberg, Magdeburg oder im frühgotischen Ostteile der Marienkirche zu Gelnhausen, sondern auch in der Sondergotik des 15., der Frührenaissance des 16., dem werdenden Barock des 17., dem Rokoko des 18. Jahrhunderts – kurz zu allen Zeiten, wo die deutsche Seele sich in der bildenden Kunst recht zuhause gefühlt hat.

Trotz allem hier Gesagten ist natürlich zuzugeben, daß im frühgotischen Innenraum von Limburg der deutsche Genius aus einem französischen Körper redet. Im berühmten spätromanischen Außenbau (Abb. 5) dagegen tritt er in selbstgeschaffener Gestalt auf und bekennt sich so

offen und selbstbewußt zum »Sowohl als auch« wie an wenigen anderen Orten. Wie eine Spannerraupe im Kriechen sich zusammenzieht, Kopf und Schwanz einander nähert und zwischen beiden einen steilen Buckel emporreckt, so hat sich hier ein Langbau beinahe in einen Zentralbau verwandelt und alle seine Energie aus der ruhenden Richtung in die steigende emporgepreßt. Aber der Zentripetalkraft stemmt sich eine zentrifugale fast gleichstark entgegen. Der Einheitswille muß sich mit der Zweiheit von Kopf und Herz, von Fassade und Chorhaus abfinden. Beide rücken zwar zusammen, aber wahren doch einen Abstand von zwei Jochen. Nur die vier Querhaustürme huldigen dem Vierungsturm als ihrem Herrn — die beiden mächtigen Westtürme wenden sich von ihm ab und verschanzen sich gegen ihn zu einer eignen Festung. Der Westteil hält auch hier dem Ostteil die Wage, aber noch komplizierter als in Worms oder Mainz, noch stärker die Ungleichheit der Gewichte betonend. Die beiden Turmgruppen sind nicht nur an Gestalt, sondern auch an Zahl ihrer Glieder verschieden und nur im Gesamtvolumen einander gleich. Das Besondere behauptet sich so stark innerhalb des Ähnlichen, daß selbst die beiden sonst gleichen Westtürme in ihren oberen Geschossen durchwegs verschiedene Fenster und Flächengliederungen aufweisen.

Eine derartige Komposition aus gewollten Disharmonien kommt in der französischen Gotik niemals vor und hat auch in der französischen Romanik keine Parallele.

Es ist der ewige Barock der deutschen Seele, der sich hier offenbart, und dieser ist es auch, der die unvergleichliche Verbindung von Schwung und Schwere, von Himmelsfreiheit und Erdenfesseln geschaffen hat. Keine Eigenschaft des Limburger Doms ist öfter bewundert worden, als wie er aus dem Felsen, der ihn trägt, herauswächst, ihn fortsetzt, »zu Ende denkt«, aus seinem formlosen Schlummer zu wacher Geistigkeit erlöst. Aber so sehr sich der Sohn des göttlichen Schöpferwillens und der Materie ins Reich des himmlischen Vaters reckt, er bleibt doch zugleich auch der irdischen Mutter treu. Er läßt seine Aufwärtsbewegung auf Schritt und Tritt durch Horizontalgesimse und -bänder hemmen, freut sich seiner Schwere und Massigkeit, will keineswegs leicht und durchsichtig werden, sondern gedrungen und stemmig seinen Hochflug erzwingen.

Dieser querköpfige Germanentrotz ist im Laufe des späteren 13. Jahrhunderts durch französische Regelmäßigkeit und Leichtigkeit stark gemildert, aber nur sehr selten ganz weggeglättet worden. Die doppeltürmige Fassade jener zweiten Lahnkirche, St. Elisabeth zu Marburg (Abb. 7), welche den Ruhm genießt, die älteste reingotische in Westdeutschland zu sein, unterscheidet sich von fast allem, was in Frankreich erbaut oder geplant worden ist, wieder gerade dadurch, daß ihre Steinmassen schon vom ersten Schritt, den sie aus den Fundamenten heraustun, wie auf schräg gestellten Leitern hinaufzuklettern beginnen — aber zu klettern wie mit Sack und Pack

beladene Soldaten, nicht emporzuschweben wie leichte Engel. Die aus vielen kurzen Stufen bestehenden Strebepfeiler, welche sich an beiden bei aller Schlankheit doch kompakten Türmen hinaufarbeiten, sind von höchster Ausdruckskraft; und die Bergsteigergesinnung erreicht, ungeachtet aller Lasten, auf beiden Wegen ihr Ziel. Beide Türme sind nach einheitlichem Plan bis zur Spitze vollendet worden und nicht Stümpfe geblieben, wie die als solche keineswegs störenden, sondern dem Auge wohltuenden von Laon, Paris, Amiens oder Reims. Gewiß sind auch in Frankreich, besonders in der Normandie, schon lange vor den Marburgern, Fronttürme mit Pyramiden bekrönt worden, und daß solche etwas Schweres haben, ist auch dort keine Seltenheit. St. Etiénne zu Caen, die Kathedrale von Coutances oder die von Chartres (Abb. 8) wären hier besonders zu nennen. Aber allen diesen Bauten fehlt nicht nur die ausdrucksvolle Treppensilhouette der Turmstrebepfeiler, sondern sie sind auch bedeutend älter, zum Teil noch halb romanisch; sind weit mehr durch den Zeitstil, als durch eigenen Willen gebunden; lassen niemandem im Zweifel, daß sie leicht zu werden wünschen und ihr ungelöstes Mauerwerk als »einen Erdenrest zu tragen peinlich« empfinden. St. Elisabeth zu Marburg fühlt sich dagegen zweifellos wohl in ihrer belasteten Schlankheit. Anmutig jungfräulich und dem Himmel vermählt, ist sie ein würdiges Grabmahl der heiligen Landgräfin von Thüringen; gerüstet, muskelstark, sachlich und herb hat sie aber auch viel vom militärischen

Geist des Deutschritterordens, der ihr Bauherr war und zu dessen Niederlassung sie gehörte.

Fast interessanter noch als ihre Fassade sind aber ihr Grundriß (Abb. 9) und ihr Innenraum. Französisch, im Stil der Schule von Soissons, sind das Strebewerk, die Gewölbe, die Fenster, also die Einzelheiten; unfranzösisch sind wieder die Komposition und das Raumgefühl. Der Chor ist nicht, wie in allen französischen Kirchen vom Querhaus abgesondert und durch Umgang und Kapellenkranz zugleich aufgelöst und bereichert, sondern an und für sich einfach und geschlossen, aber mit den beiden völlig gleichen Querhausarmen zu einer wunderschönen Dreieinigkeit zusammengefügt. Der Besucher, welcher, unter der Vierung stehend, das Gesicht gegen Osten wendet, empfindet die ruhevolle Schwingung eines Zentralraums und wird erst durch eine Wendung gegen Westen belehrt, daß dort ein dreischiffiges Langhaus sich weitet, sodaß auch in Marburg wieder eine Vermählung der beiden Grundtypen des Monumentalbaues stattgefunden hat. Diese Ehe ist zwar von anderer Art, als in den doppelchörigen Domen, aber nicht weniger deutsch und durch Traditionen geweiht. Ihre erlauchten Ahnen sind die Kölner Dreikonchenkirchen, von denen Maria im Kapitol schon im 11. Jahrhundert, St. Aposteln und Groß St. Martin zu Anfang des 13. erbaut worden sind, wobei an beiden letzteren der zentralisierende Gedanke auch im Hochbau des Äußeren einen reichen Ausdruck gefunden hat. Diese Grundrißbildung, wo der Chor einem Klee-

blatt und das Langhaus dem tragenden Stengel gleicht (Abb. 10), findet sich in Europa so reich nur in Deutschland. Sie lebt im 14. Jahrhundert in der reizenden Wernerkapelle zu Bacharach weiter und wird im Anfang des 17. im frühbarocken Dom zu Salzburg, als eine Konzession Italiens an den deutschen Geschmack, in gewaltigster Ausdehnung noch einmal aufgenommen.

Das Bedürfnis nach gleichberechtigter Kameradschaft, welches den Chor mit den Querhausarmen zusammenfügte, hat auch das Mittelschiff des Langhauses veranlaßt, seine überragende Höhe aufzugeben und mit den Seitenschiffen eine geeinte Halle zu bilden. Diese Raumform der Halle mit ihrem mehr ruhenden als wandernden, mehr schwebenden als steigenden Charakter kann ebenfalls als ein, wenn auch heimlicher Gruß des Langbaues an den Zentralbau aufgefaßt werden und hat vielleicht gerade deshalb, oder wegen ihres genossenschaftlich-bürgerlichen Charakters, oder weil sie etwas Unbestimmtes, Unbegrenztes hat, die logischere und straffere Basilika aus den meisten deutschen Provinzen verdrängt. Am frühesten aus Westfalen, dann aus Hessen, Brandenburg, Preußen, Schwaben, Franken, Bayern, Österreich — am wenigsten aus den Rheinlanden, welche in dieser Treue zur strengeren Form ihre Nachbarschaft mit Frankreich nicht verleugnen.

Aber auch nur ihre Nachbarschaft, denn die deutsche Seele des Rheinlandes zu verschütten oder zu verschüchtern, ist selbst den stärksten französischen Einflüssen nie

gelungen. Als sich um 1240 die westlichste deutsche Stadt, Trier, dazu entschloß, einen Kirchenneubau nicht mehr in der gedankenreichen, aber unpraktischen heimischen Art, sondern in der technisch vollkommeneren französischen zu errichten, da ging sie zwar entschiedener vor als das innerdeutsche Marburg, verzichtete auf auffällige Disharmonien und die geliebte Schwere, stellte einen Meister an, der nach der sicheren Anmut seines Werkes beinahe für einen Nationalfranzosen gehalten werden könnte, aber behauptete trotz allem ihre Selbständigkeit gerade im Wichtigsten, der Raumform, die sich auch hier wieder nicht französischen, sondern deutschen Traditionen anschließt, Bedürfnisse der romantischen, nicht der klassischen Seele befriedigt. Der Grundriß der Liebfrauenkirche (Abb. 11) deckt sich in seiner östlichen Hälfte durchaus mit einem französischen aus der Schule von Soissons: St. Yved zu Braisne (Abb. 12). Das Besondere sind in beiden Fällen die nahezu halbrunden Kapellen, welche je zwei und zwei in den Winkel der Kreuzarme eingeschoben sind. Aber in Braisne ist das Motiv nur ein geistreicher Einfall geblieben, um den französischen Lieblingsgedanken des Kapellenkranzes um den Chor originell zu variieren. In Trier dagegen ist es zu Ende gedacht und zur Urzelle eines neuen Raums geworden. Dort schließt sich dem eigentümlichen Chor eine gewöhnliche dreischiffige Basilika an; hier ist ein Zentralbau geschaffen, der als solcher in der französischen Gotik nirgends seinesgleichen hat. Und der Trierer Meister hat jene Kapellen-

reihe sicherlich nicht der »logischen Konsequenz« zuliebe um den ganzen Kirchenkörper herumgeführt – das wäre französisch gewesen –, sondern im Gegenteil, gerade aus Freude am Irrationalen, aus dem Bedürfnis, ein »malerisches« Raumbild mit vielen Verschiebungen und Durchblicken zu gewinnen. Vor allem aber ist auf diese Weise wieder die erwünschte Synthese von Zentral- und Langbau erreicht, die in sich selber ruhende Bewegung wieder einmal mit der zielstrebigen versöhnt worden. Denn ein reiner Zentralbau ist auch die Liebfrauenkirche nicht. Der Raum für den Hochaltar hat sich der sammelnden Energie des Mittelpunktes entzogen, ist ein abgesonderter Chor geblieben und hat auch dem Hauptgang der Kirche, indem er ihn fortsetzte, die überragende Bedeutung als Mittelschiff gewahrt.

Nun könnte man, wenn der Trierer Fall ganz vereinzelt dastände, äußeren Ursachen eine übertriebene Bedeutung beimessen, etwa darauf hinweisen, daß die Liebfrauenkirche zur Predigtkapelle des daneben stehenden Domes bestimmt war und deshalb ihren Raum um die Kanzel gesammelt hätte. Aber solche Erklärungen sind wenig befriedigend. Die gleichzeitigen Predigtkirchen der Franziskaner und Dominikaner haben nirgends, auch nicht in Italien, wo sich ältere Zentralbauten als Vorbilder anboten, die Gesetze des Langbaues übertreten. In Deutschland dagegen sind auch außerhalb Triers gotische Halbzentralbauten errichtet worden, und zwar an den verschiedensten Enden des Landes und zu den aller-

verschiedensten Zwecken. Schon vorher war das altchristliche Oval von St. Gereon zu Köln mit halb frühgotischen, halb spätromanischen Formen in ein hochragendes Oktogon verwandelt und mit einem älteren, zweitürmigen Langhaus einerseits, einem Klostergebäude andererseits zu einer kontrastreichen Baugruppe vereinigt worden. In ähnlicher, wenn auch loserer Weise ist die zentrale Pfalzkapelle Karls des Großen zu Aachen im Laufe der Jahrhunderte durch Hinzufügung eines gotischen Chors und vieler Kapellen aus ihrer Einsamkeit erlöst und in eine Raumgruppe eingebettet worden. Fast gleichzeitig mit Trier entstanden die beiden originellsten Eigenbrödler der deutschen Gotik: die stark zentralisierende Emporenkirche St. Ulrich neben dem Regensburger Dom und die an byzantinische Kreuzkuppelkirchen erinnernde Marienkirche auf dem Harlungerberg bei Brandenburg a. H. (von der heute nur noch ein Modell erhalten ist). Im 14. Jahrhundert folgten die Klosterkirche Ettal in Oberbayern, die Karlshofer Kirche zu Prag und die beiden Liebfrauenkirchen zu Mainz und Nürnberg (erstere abgebrochen), die teils als Zentralbauten, teils als zentralisierende Hallen doch sämtlich den Zusammenhang mit der Basilika durch Absonderung des Chors zu wahren suchen. Keine steht in nachweisbarer Beziehung zu der anderen; alle sind krasse Individualisten, alle revolutionär, indem sie den gotischen Stil in einem wichtigen Gesetz den Gehorsam verweigern. Denn am Langbau ist die Gotik groß geworden und hat ihm in Frankreich, Eng-

land usw. bis zuletzt die Treue bewahrt. Als im Deutschland des frühen 16. Jahrhunderts die Tradition gelockert war und Künstlerehrgeiz Persönlichstes, Niedagewesenes schaffen wollte, da entstand in der »schönen Maria« zu Regensburg wieder ein Zentral- mit angehängtem Langbau, unbewußt ähnlich St. Gereon zu Köln und in seiner malerischen Raumgruppierung zugleich ein Prophet des deutschen Barock, der im 18. Jahrhundert die stolzeste Reihe komplizierter Verbindungen von Lang- und Zentralbau errichten sollte. So innig aber jene Spätzeit mit ihren Verschachtelungen und Verschmelzungen die Ehe auch gestaltet hat, ganz ineinander aufgegangen sind die Gatten doch nie. Eine endgültige Einheit, wie in den byzantinischen Kuppelbasiliken (Hagia Sophia) ist in Deutschland weder erreicht, noch, wie es scheint, gewollt worden.

Und dieses scheint sich nun überhaupt aus der Kunstgeschichte unseres Volkes zu ergeben: daß es das Endgültige, für jedermann Gesetzmäßige und Vorbildliche kaum kennt, weil es weniger als irgend ein anderes Volk daran zu glauben vermag. Gewiß, Faust ist nicht nur »ein immer strebend sich Bemühender«, sondern er findet auch die Erlösung »hinangezogen vom ewig Weiblichen«. Der Deutsche sehnt sich nicht nur nach der »in Gott ruhenden« Einheit seiner zwei Seelen, sondern er erlangt sie auch, wenn er sich vom geliebten, niemals ganz eroberten »Griechentum« läutern läßt. Diesseits und Jenseits, Erdenwärme und Himmelsklarheit haben sich

niemals inniger verbunden, als in Holbeins Darmstädter Madonna, in Mozarts Musik oder in Goethes Iphigenie. Aber wie kurz und rein persönlich ist jedesmal solches Paradiesesglück gewesen! Nur Stümper und Pedanten haben versucht, den Meistern auf ihren Himmelsleitern nachzuklettern – die echten Gottsucher haben an den Vorbildern wohl ihren Mut gestärkt, aber ihre eigene Treppe wieder von unten angefangen. Das Klassische ist in Deutschland immer individuell, die einmalige glückliche Leistung einer großen Persönlichkeit; in Frankreich dagegen überpersönlich, das Resultat der Bemühungen einer Kameradschaft, Generation, sozialen Schicht, ja des ganzen Volkes. In Deutschland ist infolgedessen alles Vollkommene einsam; wenn ihm aber dennoch Jünger nachfolgen wollen, so werden fast immer öde Nachbeter oder kompromittierende Nachäffer daraus. In Frankreich dagegen verlangt jede vorzügliche Lösung geradezu Norm zu werden, womöglich als Predigt an alle Völker, in alle Welt hinauszugehen. Die deutsche Seele ist eben in ganz anderem Maße dualistisch als die französische. Während in ihr die beiden gleichstarken Triebe sich wohl in kurzer Liebesumarmung vereinigen können, dann aber wieder um die Vorherrschaft ringen müssen, folgt in der französischen das Gefühl willig dem Geist und fügt dessen Gesetzen nur die mildernde Anmut hinzu.

Dieser Rassenunterschied tritt nirgends schärfer hervor als in der Geschichte der Gotik. In Frankreich reiht sich von 1140 bis 1250 ein großer Kathedralbau an den

anderen, wobei jeder Meister die Gedanken der Vorgänger logisch weiter entwickelt, alle einem Ziel zustreben, eine Idee zu verwirklichen suchen. Und dieses Ziel wird denn auch im Innenraum von Amiens, dem Langhaus von St. Denis, der St. Chapelle zu Paris, dem Chor von Beauvais, der Kathedrale von Metz oder St. Quen zu Rouen so vollkommen erreicht, daß fast nichts mehr zu tun übrig bleibt, die französische Kunst für mehrere Jahrhunderte ihren Schöpferelan einbüßt und, statt Anregungen zu spenden, selber solcher bedürftig wird. Weil alle ihre Kräfte so brüderlich zusammenwirken, deshalb bietet die nordfranzösische Kunst des Mittelalters ein so schönes Bild organischen Wachstums — ein Bild, das sich in der deutschen Kunstgeschichte niemals findet. Unsere Gotik beginnt mit weitverstreuten Werken, von denen jedes interessant, weil voll Persönlichkeit ist, die aber auch alle wie Hagestolze der Sippe und Nachkommenschaft entbehren. Nach 1250 entstehen zwar in den beiden großen Bauhütten von Straßburg und Köln zwei Hochschulen der Architektur und Plastik, die weithin wirken, aber wieder nur, wie vorher die französische Kunst, fast allein durch ihre einzelnen Formen und Motive, selten oder nie durch ihr geschlossenes System. Die sogenannte »akademische« Gotik der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts löst sich bei näherem Zusehen in eine Summe isolierter Kunstwerke auf, von denen sich wohl manche in Provinzen zusammenschließen (weitaus am engsten die Backsteinkunst des Nordostens), aber alle insgesamt nur weniges aufweisen,

was als folgerichtige Entwicklung zu deuten wäre. Die deutscheste Zeit der deutschen Gotik beginnt in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, als die aristokratische Gesellschaft des hohen Mittelalters mehr und mehr einer bürgerlichen weicht. Die malerische Spätgotik des 15. und frühen 16. Jahrhunderts hat in Deutschland mehr und auch interessantere Denkmäler hinterlassen als in Frankreich, aber die Masse dieser eigenwilligen Dinge spottet wieder aller Versuche, sie auf einen oder mehrere durchlaufende Fäden zu reihen. Der Deutsche ist zu allen Zeiten ebenso zugänglich für fremde Einzelgedanken, wie widerspenstig gegen fremde Systeme gewesen. Er liebt zu gruppieren, nicht nur in der Architektur, sondern auch in der Welt der Ideen, begnügt sich aber hierbei selbstverständlich nie mit mechanischer Verrückung und Neuzusammenstellung, sondern entfaltet im »Organisieren« zugleich sein eigenstes Talent: die Gabe der Beseelung.

Zu diesem Resultat muß jede redliche Untersuchung der Kirchen von Worms, Limburg, Marburg, Trier führen; zu demselben werden wir auch gelangen, wenn wir im Geist vor jenen Dom treten, der unseren leiblichen Füßen und Augen nicht mehr zugänglich ist: vor die gewaltigste, schicksalsvollste, am heißesten umkämpfte und geliebte unserer großen gotischen Kirchen – das Straßburger Münster. Wo selbst ein Mâle nicht umhin gekonnt hat, unfranzösische Eigenschaften festzustellen, da brauchten sich deutsche Federn eigentlich kaum mehr zu bemühen, umsoweniger, als Dehio erst kürzlich im zweiten Bande

seiner Geschichte der deutschen Kunst auch über den deutschen Charakter dieses Kunstwerks erschöpfende Worte geschrieben hat. Aber wie sollte in dieser Schrift über »Die deutsche Seele der rheinischen Gotik« das Bauwerk übergangen oder darüber nur mit Zitaten oder Referaten berichtet werden, dem unsere schmerzlichste Liebe gilt, das unter allen des 13. Jahrhunderts an vornehmster Stelle steht und ein so reicher Spender von Anregungen gewesen ist, wie kein zweites auf deutscher Erde?

Das Straßburger Münster besteht aus einer hochromanischen Krypta des 12. Jahrhunderts, einem spätromanischen Chor und Querhaus, die sehr langsam (von zirka 1180 bis 1250) erbaut worden sind, einem unmittelbar darauf begonnenen und in 25 Jahren vollendeten hochgotischen Langhaus und endlich – abgesehen von kleineren Anbauten – aus der berühmten Westfassade, die in vier bis fünf Abschnitten von 1276 bis 1439 errichtet worden ist. Das ungewöhnlich schnell vollendete Langhaus war längere Zeit das einzige ganz große Gebäude in Deutschland, welches den gotischen Stil in reichster und reifster Ausbildung zeigte. In Straßburg haben Generationen deutscher Baumeister und Bildhauer gelernt, hier vor allem ist die französische Gotik ein deutscher und von den Deutschen geliebter Stil geworden.

Was war eigentlich die Ursache, daß unser Volk der großartigen, in der Gewölbetechnik so überlegenen Kunst des Nachbarlandes so lange Widerstand leistete? Und

wodurch ist der ursprünglich fremde und abgelehnte Stil uns später so teuer geworden, daß wir ihm drei Jahrhunderte und länger die Treue bewahrt und ihn zuletzt zur »maniera tedesca« gemacht haben? Auch auf diese Fragen geben die beiden Seelen Fausts die beste Antwort. Der deutsche Sinn für das Zweiseitige, Problematische aller Dinge hat das demonstrativ Mathematische und Logische der Gotik allzu einseitig gefunden. Und seine derbe Erdhaftigkeit hat den Deutschen mit Mißtrauen und Abneigung auf das nur nach oben Strebende, nur leicht werden Wollende der gallischen Bauwerke blicken lassen. Die andere Seele, die sich in die »Gefilde hohen Ahnens« emporzuheben sucht, war so umpanzert von der Erdenschwere, daß sie sich nur gewaltsam und mit fremder Hilfe ganz befreien konnte. Als dann freilich die Erlösung erfolgt war, da bewiesen die deutschen Flügel ihre natürliche Eigenkraft aufs schönste durch die Kühnheit und Ausdauer ihres Fluges. Die Deutschen gleichen darin den Turmschwalben, daß sie sich nur mit Mühe allein vom Erdboden erheben können; aber wenn sie jemand in die Luft wirft, so sind sie die verwegensten Flieger. Gewöhnlich hat uns der Genius Griechenlands oder Italiens diesen Dienst erwiesen, aber dreimal auch derjenige Frankreichs: in der Gotik des 13. Jahrhunderts, im Rokoko des 18. und in der Malerei des 19. Jahrhunderts. Jedesmal ist dann eine hohe Zeit für unsere Kunst angebrochen, jedesmal sind dann Meisterwerke nicht fremder, sondern deutscher Art entstanden. Weil der Deutsche

so schwer an seiner Schwere leidet, deshalb verehrt er so inbrünstig alle leichtmachenden Geister: den Geist des Südens, den Geist der Musik und nicht zuletzt den Geist des Weines. Weil er aber andererseits so sehr an der Erde hängt und sich so vieler Pflichten auf ihr männlich bewußt ist, deshalb empfindet er einen allzulangen Aufenthalt in der Höhe als kalte Erhabenheit oder windigen Leichtsinn. Ein ausdauernder Gotiker ist der Deutsche erst geworden, als er erkannte, daß er mit diesem Stil nicht nur den Himmel umwerben, sondern auch der Erde treu bleiben könnte. Während einige seiner Höchstleistungen, besonders der frühen Zeit, alles Französische an stürmischer Himmelssehnsucht und seliger Gotteskindschaft unter sich lassen, ist die große Masse seiner Werke irdischer, bürgerlicher, behaglicher als alles im Westen. Die deutschesten Erzeugnisse der Gotik sind einerseits Türme, die den Himmel so sieghaft erstürmen, wie kaum ein französischer, und andererseits Hallenkirchen, die es sich auf der Erde mit Ruhe oder Wucht oder auch zum Spiel bequem machen.

Dehio nennt das Straßburger Münster das »Denkmal eines langen Friedens und einer geistigen Freundschaft zwischen den zwei führenden Völkern des Abendlandes«, einer Freundschaft, die uns heute wie ein Märchen anmutet. Besonders das Langhaus (Abb. 13) zeigt aufs schönste, wie reich zum Geben damals unsere westlichen Nachbarn und wie sicher ihres eigenen Wesens beim Empfangen unsere Vorfahren waren. Das kurz vorher voll-

endete Langhaus von St. Denis (Abb. 15) ist in ähnlicher Weise Patron, wie die Kathedrale von Laon bei Limburg. Der dreiteilige Aufbau des Hochschiffs, die durchbrochene Rückwand der Triforiengalerie, die Pfeiler- und Fensterformen, sowie die Blendarkanden unter den Fenstern der Seitenschiffe sind von dort übernommen, aber so, daß fast alles breiter und ein wenig niedriger geworden ist. Dadurch hat aber auch der ganze Raum einen anderen Charakter bekommen. Während der französische nur steigt, breitet sich der deutsche zugleich auch aus; während der französische nur erhaben, ist der deutsche zugleich freundlich. Die ungewöhnlichen Proportionen sind dem gotischen Langhaus allerdings vom romanischen Chor- und Querhaus und wieder benützten älteren Fundamenten vorgeschrieben worden. Aber wäre wohl ein Raum von so wohltuenden Verhältnissen entstanden, wenn nur äußerer Zwang die Meister genötigt hätte? Ein Franzose hätte sich durch Rücksichten auf die alten Bauteile schwerlich von seinen Hochzielen ablenken lassen; er hätte das Romanische beseitigt oder vergewaltigt. Die Straßburger Meister haben es dagegen gern zu Rate gezogen, weil sie offenbar seine Breite ebenso sehr schätzten, wie die gotische Höhe. Der äußere Anlaß kam ihren inneren Bedürfnissen entgegen und nur deshalb konnten sie den altertümlichen Grundriß mit dem neuen Aufriß so vortrefflich vereinen. Ihr Werk befriedigt beide Seelen Fausts: die kosmische Sehnsucht durch die Gabe Frankreichs, den Erdensinn durch das deutsch-romanische Erbe.

Und die Befriedigung wird ohne Kampf gewährt, keine Disharmonien brauchen versöhnt zu werden, die Harmonie ist friedlich und von vornherein da.

Im Gegensatz zum ruhevollen Innenraum zeigt das nicht weniger feste und klare Äußere des Langhauses (Abb. 14) eine gewaltige Aktivität. Die Erzeuger dieses Eindrucks sind die Strebebogen, die hier und am gleichzeitigen Kölner Chor zum erstenmal frei und selbstbewußt an deutschen Gebäuden auftreten. Bis dahin hatte man diese Lieblinge der französischen Konstruktion entweder vermieden oder möglichst unauffällig gemacht. So an der Zisterzienserkirche zu Bronnbach, wo man sie durch Strebegewölbe, d. h. durch quergestellte Halbtonnen über den Seitenschiffen ersetzt; so in Heisterbach, wo man ein originelles System von Strebemauern und zahlreichen Säulen ersonnen hatte; so in Limburg, wo sie zum Teil unter den Dächern der Seitenschiffe versteckt worden waren. Solange sich die Deutschen Kraft nicht ohne Schwere vorstellen konnten, mußten sie den Herolden französischer Luftigkeit aus dem Wege gehen. Erst in Straßburg haben sie erkannt, daß ein nackter Athlet einem eisernen Ritter an Stärke ebenbürtig sein kann, an Geschmeidigkeit ihm aber stets überlegen sein wird. Hier haben sie zum erstenmal den »gallischen Sprung« gewagt und ihn mit hinreißender Wucht zustande gebracht. Wie sechs Löwen brechen die sechs Bogen aus dem Gebirge des Hochschiffs hervor, um sich in gewaltigem Schwung über die Dächer der Seitenschiffe hinweg in die

Tiefe zu stürzen. Oder wie sechs riesige Wasserstrahlen werden sie herausgeschleudert und schleudern selbst im Hinabbrausen den Gischt der Fialenbekrönungen empor. Indem jeder für sich allein und nicht, wie gewöhnlich in Frankreich, mit einem Doppelgänger herausspringt; indem er ohne Verzierungen gelassen ist und zwischen den breiten Fenstern hinlänglichen Raum zur Entfaltung seiner Energie findet, wird alles Verwirrende und Kleinliche vermieden und nur Kraft und Kühnheit ohne Nebeneindrücke erzeugt. Zu allen Zeiten haben es deutsche Künstler geliebt das verworrene Dickicht, den Sturm und Drang oder auch das träumende Tändeln der Menschenseele nicht direkt, d. h. in Figuren, sondern symbolisch, durch an sich wesenlose Linien auszudrücken. Die Linie ist für den Deutschen die Brücke zwischen der bildenden Kunst und der Musik. In ihr phantasiert er wie auf der Orgel, dem Klavier oder der Geige. Der Zellenschmelz und das Tierornament der Völkerwanderungszeit, die Bandverschlingungen der frühmittelalterlichen Buchmalerei, das »Gespreng« der Spätgotik, die Arabeske, Maureske, Groteske, das Roll-, Schweif- und Knorpelwerk der Renaissance; das Bandwerk und Rocaille des 18. Jahrhunderts sind von den Germanen am originellsten und mit der meisten Liebe beseelt worden. In Straßburg ist auch das Strebewerk vor allem als Linie aufgefaßt und mit Entdeckerfreude in seinen expressiven Möglichkeiten ausgenutzt worden. Die schönsten französischen Strebebogen — etwa am Chor von Notre-Dame zu Paris (Abb. 16)

oder an den Langhäusern von Reims und Amiens – sind gewiß auch voller Elan, aber doch vor allem elegant, eine höchste Vergeistigung der Materie. Die schönsten deutschen – das sind die von Straßburg – sind natürlich auch aristokratisch, aber doch vor allem kraftvoll: steingewordener Wille, furor teutonicus, Kämpfer und Sieger.

Im Straßburger Langhaus hat sich die Schwere unserer Rasse einerseits ins Ruhevolle sublimiert, andererseits zum Dramatischen entfesselt – als etwas Vergangenes fühlbar ist sie aber doch auch in dieser zwiefachen Flüssigwerdung geblieben. Erst in der Fassade, wie sie Meister Erwin geplant, und im sogenannten Riß B (Abb. 17) aufgezeichnet hat, ist die Erlösung so weit gereift, daß in einem seligen Jenseits alles Materielle völlig vergessen wird. Die etwas jüngeren Marburger Türme steigen wie bepackte Krieger – Straßburg feiert eine jubelnde Himmelfahrt. Keine Körper mühen sich mehr, sondern nur noch Seelen fliegen, wie ein jüngster Tag von lauter Engeln zu Gott empor. »Auflösung der Massen in lineare Bewegung, dies am inneren System entwickelte Prinzip – nie war es so folgerecht auf die äußere Schauseite übertragen worden. Technisch geschah das so, daß vor dem festen Mauerkörper, auf dem der Bestand des Gebäudes beruhte, eine zweite nur auf das Auge berechnete Fassade aus lauter freistehendem Stab- und Maßwerk gesetzt wurde. Jeder Gedanke daran, daß die Türme, welche die Fassade zu tragen hat, ihr eine Last sein könnten, ist ausgelöscht: in hundert und aber hundert Vertikalgliedern jedes Ranges – Stäbe, Spitz-

giebel, Fialen – zerteilt und wiederholt sich die Aufwärtsbewegung, wo Horizontalen sich bilden wollen, werden sie sogleich durch Überschneidung gebrochen; unaufhaltsam strömt die eine Ordnung in die andere über und steigt der Saft den Wipfeln zu. Erst hier auf deutschem Boden ist die Idee der gotischen Fassade zur Vollendung gebracht, denn hier ist die Ausgipfelung der Formen schon vom Sockel an das Leitmotiv.« (Dehio.) Drängende Sehnsucht ins Unendliche ist völlig eins geworden mit klarer und heiterer Ordnung. Dionysos und Apollo bekämpfen sich nicht mehr, sondern helfen einander als ebenbürtige Brüder. Jeder scheint durch den anderen hindurch und beide offenbaren die erhabene Einheit des ewigen Gottes, dessen Erscheinungsformen sie sind. In keiner einzigen französischen Fassade ist diese Versöhnung bei so vollkommener Wahrung gleicher Rechte erreicht. Notre-Dame zu Paris (Abb. 19) ist fast nur apollinisch, ein echtes Denkmal des »esprit classique«, des »bon goût« der »Civilisation« oder was die Franzosen sonst als ihr Eigenstes preisen. Ihr wohltemperierter Dreiklang, ihr klarer Ausgleich zwischen dem Ganzen und seinen Teilen, zwischen den Vertikalen und Horizontalen, bringt jede Sehnsucht zum Schweigen und ist durchaus klassisch, nicht nur im Sinne der Meisterschaft, sondern auch in dem des Maßvollen, sicher Begrenzten. Notre-Dame zu Reims läßt zwar durch ihre gedrängtere, stärker hinaufgespitzte Komposition das Dionysische hinreichend zu Worte kommen, aber ohne letzte Entschiedenheit und ohne ihm die

himmlische Freiheit zu schenken. Von den Franzosen gefördert, an ihren Vorbildern geschult, hat in Straßburg ein Deutscher das Göttlichste entworfen, was jemals einem Baumeister gelungen ist. Niemals hat ein Künstler herrlicher gezeigt, wie alles Leben hinauf und vorwärts strebt, wie eine Sehnsucht in aller Blute pocht, wie die Millionen einig und leicht werden, wenn der Pfingststurm Gottes durch ihre Seelen weht. Niemals ist Architektur in höherem Grade beseelt, niemals ist sie reiner Religion geworden. Das Mittel, mit dem dies erreicht worden, ist, höchst bezeichnenderweise, die Überspinnung der Steinmassen mit einem freischwebenden Netz feiner Linien. Erst als die deutsche Seele die konkrete und schwere Welt in ein System abstrakter und leichter Linien umgedeutet hatte, konnte sie den unmateriellen Geist der Musik bei sich empfangen und sich von diesem, ihrem Freunde, zum Himmel emportragen lassen.

Nach dem »Riß B« ist nur das erste Geschoß wörtlich, schon das zweite schon mit nicht unwichtigen, den ursprünglichen Sinn entstellenden Änderungen ausgeführt worden. Schon im zweiten hat der Geist der Schwere den Hochflug gehemmt (Abb. 18), um dann im unheilvollen dritten Geschoß die Erwinschen Gedanken unter einem grundlos eingeschobenen Block zwischen beiden Türmen endgültig zu ersticken. Das dritte Geschoß ist ein wahres Denkmal alles Negativen in unserem Volkscharakter. Hier erscheint seine irdische Gebundenheit nur als Plumpheit, Geistlosigkeit, Widerborstigkeit. Aber was

das späte 14. Jahrhundert gesündigt hatte, machte das frühe 15. durch die Dombaumeister Ullrich Ensinger aus Ulm und Konrad Hülz aus Köln wieder gut. Erst diese beiden Nichtelsässer haben dem Straßburger Münster sein weit in die Lande grüßendes Wahrzeichen, den hohen Nordturm, geschenkt. Der erste verzichtete endgültig auf eine harmonische Vollendung des verdorbenen Bauwerks, führte dafür aber die Disharmonie mit so interessanter Kühnheit ein, daß er jenen Verzicht in einen Vorzug verwandelte. Er überließ den Südturm für immer seiner stumpfen Unfertigkeit und setzte nur dem nördlichen ein aus zwei ungleichen Teilen bestehendes, von Treppentürmen flankiertes viertes Geschoß auf, welches in seiner Rücksichtslosigkeit gegen die unteren Partien der Fassade ein rechtes Produkt schroffen deutschen Partikularismus und in seiner eingeschachtelten, umspannten, drangvollen Überschlankheit ein ebenso echter Sohn des ewigen deutschen Barock ist. Und diesen barocken Charakter der gewollten Disharmonie, der Bewegung gegen Widerstände, der malerischen Undeutlichkeit und des sich selber berauschenden Sturmes und Dranges hat denn auch die Bekrönung des Ganzen, der Helm des Konrad Hülz. Er setzt sich aus acht gänzlich durchbrochenen Treppentürmen zusammen, die an Kühnheit der Konstruktion alles Denkbare überbieten, aber in ihrer schwindelnden Höhe zugleich ein solches Spiel des Kleinen entfalten, in so trippelnder Hast aufeinander zuwachsen, daß sie dadurch auch ein Musterbeispiel für jene groteske deutsche

Neigung sind, alles zugleich sein zu wollen: gewaltig und winzig, inbrünstig und tändelnd, Gottsucher und Narr.

Auf Erwins Ideen beruht der höchste Ruhm des Straßburger Münsters. Wäre sein ursprünglicher Plan ganz ausgeführt worden, so besäßen wir das einheitlichste Werk der Gotik auf ihrer höchsten, dem Himmel nächsten Stufe. Und doch ist es fraglich, ob ein so erhabenes Denkmal unsere Liebe ebenso besitzen würde, wie das problematische Produkt vieler Zeitalter und Temperamente, Kompromisse und Rücksichtslosigkeiten. Denn ist uns Deutschen nicht das historisch Gewordene, Überpersönliche schließlich doch teurer, als das tiefsinnigste Werk eines einzelnen Menschen? Um kein deutsches Bauwerk kreisen gewaltiger die Geister der Geschichte. Sie künden von deutscher Schöpferkraft und Schwerfälligkeit, deutscher Kühnheit und Verzagtheit, deutscher Größe und Schande — aber immer nur von Deutschland und unserem Volke, das in seinen besten Gliedern um Straßburg trauern wird, wie um seine verlorene Ehre; an Straßburg denken wird, wie an eine entführte Geliebte; nach Straßburg hinüberschauen wird, solange sein Münster zwischen Schwarzwald und Vogesen als ein deutsches Denkmal ragt.

Und nicht nur unser schönstes Bauwerk haben wir 1918 zum zweitenmal verloren, sondern mit diesem Gebäude auch die reichsten Schätze deutscher Glasmalerei und Plastik. Denn kein zweiter deutscher Dom besitzt noch immer — trotz allem, was die Franzosen bei ihrer großen Revolution zerschlagen haben — eine solche Fülle

farbiger Scheiben und gemeißelter Bildwerke, weil nur Straßburg im 13. Jahrhundert das ungeheure Dekorationsprogramm der großen französischen Kathedralen ohne Abzug übernommen und durch Meister ersten Ranges ausgeführt hat. Während die mittelalterlichen Maler die Gegenstände ihrer Darstellungen sonst immer nur der biblischen Geschichte, Heiligenlegende und christlichen Allegorie entnommen haben, blicken in Straßburg aus fünf Fenstern des nördlichen Seitenschiffs die Idealbilder von zwanzig deutschen Königen herab, durch Beischriften als solche gekennzeichnet, in ihrer tiefstrahlenden Monumentalität höchste Zeugen unserer großartigen und märchenfarbigen Vergangenheit. Gerade hier in der Westmark deutschen Volkstums haben also unsere Vorfahren das Bedürfnis empfunden, ihre Reichsgesinnung den ungewöhnlichsten und feierlichsten Ausdruck zu verleihen. Und nicht einmal nur — nein an der Fassade ragen oben unter Baldachinen zahlreiche Reiterstatuen (größtenteils moderne Erneuerungen freilich), die ebenfalls von altersher als deutsche Könige gedeutet werden.

Eine Stilvergleichung deutscher und französischer Glasgemälde kann unterbleiben, weil die grundverschiedene Auffassung von Sinn und Zweck des Menschenbildes in der Plastik beider Nationen klarer hervortritt.

Unter den vielen Bildhauerwerken Straßburgs erregen zwei Gruppen durch ihre bequeme Sichtbarkeit und durch ihren künstlerischen Wert das höchste Interesse. Die ältere bevölkert die südliche Hälfte des Querhauses, und

zwar außen das Doppelportal und im Innern einen Pfeiler. Ihr Schöpfer, der um die Mitte des 13. Jahrhunderts gewirkt hat, heißt in der Kunstgeschichte der Ekklesia-Meister. Die jüngere, die von der neuesten Forschung (O. Schmitt) auf die Jahre zirka 1275–1290 angesetzt wird, schmückt die drei Portale der Hauptschauseite im Westen. Der ältere Meister (Abb. 21) ist, wie Karl Frank-Oberaspach schon vor bald zwanzig Jahren nachgewiesen hat, vorher in jener großen, französischen Werkstatt gewesen, aus welcher der überreiche Zyklus von Statuen und Statuetten an den beiden Querhausvorhallen der Kathedrale von Chartres (Abb. 22) hervorgegangen ist. Das beweist seine Formensprache, die zarte Gestalten bevorzugt und ihre vornehme Schlankheit durch eine Fülle feiner vertikaler Gewandfalten steigert. Wie sehr er aber trotz dieser Ausbildung in der Fremde ein Deutscher geblieben ist, muß jedem klar werden, der seine Werke einerseits mit dem französischen Stilverwandten, andererseits mit den deutschen Zeitgenossen in Sachsen, Bamberg, Naumburg und Mainz vergleicht. Solche und ähnliche Konfrontationen sind schon oft vorgenommen worden (auf deutscher Seite außer von K. Frank besonders von A. Goldschmidt, A. Weese, W. Voege, G. Dehio und O. Schmitt; auf französischer besonders von K. Koechlin in der Gaz. d' Beaux-Arts 1904) und haben stets zu dem mehr oder weniger scharf gefaßten Urteile geführt, daß den Franzosen mehr die schöne Form, den Deutschen aber der starke Ausdruck am Herzen gelegen hätte; jenen die

architektonische Ruhe, diesen innerhalb der Gebundenheit eine möglichst starke Bewegung; unseren Nachbarn das erhabene oder elegante Sein, unseren Vorfahren das dramatische oder lyrische Leben; jenen der einheitliche Gesamteindruck, diesen daneben auch das interessante Detail. Zwischen französischen und deutschen Skulpturen des 13. Jahrhunderts besteht ein ähnlicher Unterschied, wie zwischen den Strebebogen von Straßburg und Paris; und auch jene Neigung, an den Erscheinungen vor allem die Linien wahrzunehmen und diese Linien dann in Bewegung zu setzen, weit über die Forderungen des gegebenen Themas hinaus, ist den deutschen Bildhauern genau wie den Architekten des Straßburger Langhauses eigen. Dieses fällt besonders am Relief des Marientodes in einem der beiden Bogenfelder des südlichen Querhausportales auf. Ein klassisch ausgeglichenes, leider stark beschädigtes Chartreser Vorbild ist hier ins Hochpathetische übersetzt, durch dichtere Reihung und stärkeres Gewoge der Linien, außerdem aber auch durch den gewollten Kontrast zwischen dem engen Raum und den gedrängten, großköpfigen Figuren. Diese heftige und zugleich behinderte Bewegung läßt den Stil, im Gegensatz zu dem klassischen von Chartres, barock erscheinen; und denselben Charakter hat auch der sogenannte Engelspfeiler im Innern, wo sich zwölf Figuren, die zusammen das Drama des Jüngsten Gerichts aufführen, die höchst unzweckmäßige Aufstellung um einen schlanken Rundpfeiler gefallen lassen müssen, aber gerade durch die tätige Art, wie sie sich

mit dem Hindernis abfinden, ihrer Genossenschaft die dramatische Stimmung verleihen.

Der höchste Ruhm des Ekklesia-Meisters beruht indessen auf dem Statuenpaar, von dem er seinen Namen trägt: der Kirche und Synagoge (Abb. 21) zu beiden Seiten des Doppelportals. Zwei adlige junge Mädchen, an stolzem und biegsamem Wuchs allen Französinnen überlegen, halten über eine tiefe Kluft hinweg, ähnlich jener, die im Jenseits den reichen Mann vom armen Lazarus trennt, ein erschütterndes Zwiegespräch: die eine als Siegerin, aber ohne rohen Triumph, die andere als Gedemütigte, aber doppelt schön im Unglück. Der Gedanke, zwei durch »Buchten« der Architektur voneinander getrennte Statuen sich grüßen und miteinander reden zu lassen, kommt schon in Chartres vor und ist von mehreren der großen Reimser Bildhauer zu Gruppierungen von drei und vier Figuren erweitert worden. Aber keiner dieser Franzosen hat aus der liebenswürdigen Konversation oder dem repräsentierenden Zusammenstehen ein Gespräch zu machen verstanden, bei dem die Augen blitzen und die Tränen rollen, die Herzen pochen und die Glieder versagen. So etwas war vorher nur in Deutschland gelungen, im Bamberger Georgenchor, und hat dann in Naumburg an den Stifterbildern, in Magdeburg an den klugen und törichten Jungfrauen, am Straßburger Westportal an der Gruppe des »Fürsten dieser Welt« und deren Tochterwerken in Freiburg und Basel seine weitere Geschichte erlebt. Mit seinem tiefen Verständnis für den stürmischen Wellen-

schlag großer Seelen verbindet aber unser Meister als echter Deutscher auch die zarteste Liebe für das Feine und Besondere. Wie die Hand der Ekklesia oder die Augen der Synagoge unter den dünnen Tüchern, die sie verhüllen, lebendig mitwirken; wie die Hände der beiden Mädchen fassen und ihre Füße auftreten, wie ihre Locken sich ringeln und ihre Lippen atmen – das hat in seiner individuellen Beseeltheit wieder nur in der deutschen Kunst, besonders in Naumburg, Parallelen, während die Franzosen bei aller Brillance ihres Vortrages fast immer im Allgemeinen stecken bleiben.

Die Plastik des Querhausportals ist bei aller Leidenschaft anmutig und zart, sie klingt wie Kammermusik. Viel lauter und heftiger tönt das Orchester an der Hauptfassade. Auch hier ist die Dekoration in allen Teilen dramatisch. Am Gewände des nördlichen Seitenportals und den angrenzenden Frontabschnitten führen zwölf schlanke gekrönte Jungfrauen einen Kampf mit winzigen Ungeheuern zu ihren Füßen – einen Kampf, den die Vorliebe für langausschwingende und kontrastreiche Linien zu einem recht gezierten und lahmen gemacht hat. Es sind Tugenden als Siegerinnen über das Laster – Allegorien, die die französische Kunst in Lebensgröße an Portalwänden nicht verwendet hat. Ebensowenig kennt sie an dieser Stelle und in diesem Format die klugen und törichten Jungfrauen, welche in Straßburg am südlichen Portal einerseits von Christus (oder »dem Propheten«) belehrt, andererseits vom Fürsten dieser Welt (oder dem

»Verführer«) berückt werden. Keine Parabel der Evangelien hat es den Deutschen des 13. Jahrhunderts stärker angetan, als gerade diese. Im Gewande des geistlichen Schauspiels hat sie die Seelen mit apokalyptischem Grauen erfüllt und die »äußerste Finsternis« bis zur Verzweiflung empfinden lassen. In der bildenden Kunst der Jahrzehnte um 1300 erscheint sie an vielen Orten – Magdeburg, Straßburg, Freiburg, Nürnberg, Bamberg, Erfurt –, und zwar stets an sichtbarster Stelle am meistbenützten Portal, um jedermann mit allen Mitteln der nervenerregenden, herzzerreißenden Volkspredigt zur Buße zu rufen. Eines der wirksamsten und deutschesten dieser Mittel war, daß man die Jungfrauen als gertenschlanke Edelmädchen darstellte, denen die Wucht des Erlebnisses alle Fesseln der höfischen Zucht zersprengte, sodaß sie sich den Wonnen der Seligkeit über das ganze Gesicht lachend, dem Entsetzen der Hölle aber mit Körperverrenkungen und Geheul hingaben. Das geschah zum erstenmal um 1270 an der Paradiesespforte des Magdeburger Doms – in Frankreich wäre dieser erschütternde Kontrast zwischen edler Geburt und guter Erziehung einerseits und hemmungslos vorbrechendem Affekt andererseits seit den Kreuzzügen ganz undenkbar und weiter nichts als »mauvais-ton« gewesen. In Straßburg dämpft die Nähe Galliens die Gefühle stärker als in der östlichen Stadt und doch läßt sich auch hier die eine Jungfrau von der bösen Lust, lassen sich die beiden anderen vom Gram so schütteln und beugen, daß Harmonie und Formenschönheit schwer darunter leiden. Aber

gerade das war den Deutschen jener Zeit nach dem Herzen. Sie erfüllten sich im ausgehenden 13. und in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts immer mehr mit der schmerzverwandten Lust des Goetheschen »Pater ecstaticus«

»Pfeile, durchdringet mich, Keulen, zerschmettert mich,
Lanzen, bezwinget mich, Blitze, durchwettert mich,
Daß ja das Nichtige
Alles verflüchtige!«

Der gesunde Geist im gesunden Körper hörte auf, Ideal zu sein, Läuterung durch Leiden wurde das Ziel der Besten. Die kurze Zeit des Friedens, welche die deutsche Seele dank ihrem Bündnis mit dem »Griechischen« in der französischen und byzantinischen Kunst genossen hatte, war vorüber — Kampf wurde wieder die Losung. Aber dieser Kampf war nicht mehr der frohgemute des spätromanischen Barock, wo Hochdrang und Erdenschwere wie zwei Ringer ihre Kräfte aneinander erprobt und gestärkt hatten, sondern wurde haßerfüllt und unbarmherzig. Erdenschwere und Erdensinnlichkeit enthüllten sich jetzt als Sünde, über welche die Himmelssehnsucht nur durch Ausrottung Herr werden konnte. Die schöne Freiheit des sich selber in Zucht haltenden Ritters wich der unfrohen Kasteiung des unfreien Mönches. Das betont Häßliche begann in der Kunst gesucht zu werden. Das Irdische sollte seine Niedrigkeit schon durch den Mangel an Gestalt und Schöne bekennen. Dieser Gedanke scheint

schon dem großen Naumburger Bildhauer nicht fremd gewesen zu sein, wird aber konsequent durchgeführt zuerst am Bogenrelief des Straßburger Hauptportals. Hier wird das Drama der Passion in dichtgedrängten Szenen aufgeführt, aber so, daß die Henker beinahe als Fratzen, die Apostel als dickköpfige Schwerblüter und selbst der Heiland als Gott in Knechtsgestalt erscheinen. Ähnliches kommt auch in Frankreich, wenn auch nur selten und stets sehr gemildert vor; im allgemeinen verfolgt aber dort die Plastik seit der Mitte des 13. Jahrhunderts gerade das entgegengesetzte Ziel. Sie entfernt sich auch vom Klassisch-Normalen, aber nur, um durch gestreckte Körper und kleine Köpfe, sorgfältige Frisuren und liebenswürdige Mienen ihr aristokratisches Menschenideal ins Elegante und Preziöse, Kavalier- und Damenmäßige zu steigern. Das geschieht zum erstenmal in den Figuren des sogenannten Josephsmeisters in Reims bald nach 1250, dann an der Vierge Dorée und ihrem Gefolge in Amiens (1268), ferner an der Porte St. Étienne von Notre-Dame zu Paris, am Hauptportal der Kathedrale von Bourges und an vielen Einzelfiguren in Stein, Holz und Elfenbein, von denen mehrere zu den berühmtesten der französischen Gotik (Abb. 32) gehören. Während sich Deutschland als ein reuiger Zöllner an die Brust schlug, hielt sich Frankreich den Spiegel vor das schöne Angesicht und entdeckte zum erstenmal jene »beaux-gestes«, jenes »douce sourire«, jene »amabilité gracieuse et charmante«, denen das eitelste aller Völker seitdem treu geblieben ist. Als

der »esprit gaulois« die beiden berühmten Statuen des Josephs und der Hanna am Reimser Hauptportal schuf, da verliebte er sich wie ein Narziß in sich selbst und schenkte der Welt jene Genien des Salons, denen sie jahrhundertelang entzückt gehuldigt hat. Hier liegen die Anfänge jenes langlebigen »Manierismus«, der sich anfangs, im 14. und 15. Jahrhundert, in der Malerei Sienas, Prags und Kölns, in der burgundischen Buchkunst und im »spitzen Stil« der Spätgotik noch mit entgegengesetzten Elementen der Innerlichkeit und des Realismus verband, dann im 16. eindeutig hervortrat, bei Parmigianino und den Meistern von Fontainebleau, bei Benvenuto Cellini und Giovan da Bologna, Jean Goujon und Germain Pillon reifste Gestalt gewann, im 17. witzig motiviert bei Callot, im 18. bei Falconet, Houdon, Fragonard weiterlebte und selbst im 19. bei David und Ingres noch erkennbar blieb. Die Aufzählung so vieler großer Namen zeigt schon, daß diese Kunst des Eleganten und Galanten keineswegs herabgesetzt werden soll. Sie ist berückend, tut im allgemeinen aber gut, die anmutige Weltlust, der sie dient, auch offen zu bekennen. Wenn die Grazien des Venusberges auch als Heilige verehrt werden wollen, wirken sie gelegentlich fatal und rufen die Wahrheitsliebe zu Protesten auf. Die berühmten Apostel der Pariser St. Chapelle (Abb. 24) zum Beispiel schließen sich äußerlich noch ganz der ernsten Kunst der ersten Jahrhunderthälfte an, geben sich gesammelt, fromm, erhaben wie nur irgendwelche Propheten der Kathedrale von Chartres. Nur ihre

allzu wohlgepflegte, allzusehr in der Art des Zeus von Otricoli zurechtfrisierte Männerschönheit erregt einigen Verdacht, und blickt man ihnen dann tiefer in die sanft verschleierten Augen, so findet man leere und kalte Seelen. Sie gehören zu jenen »Schauspielern des lieben Gottes«, wie sie Heinrich Heine zo zahlreich in seinem geliebten Paris fand. Und trotzdem hat nicht bloß Urteilslosigkeit sie seit altersher geschätzt. Nein, als dekorative Akzente in der Architektur, als großangelegte Gewandfiguren und wohlgerundete Körper, kurz als Genußobjekte für Auge und Tastsinn sind sie so vollendet, daß man nach den Seelen kaum fragt. Bei aller Äußerlichkeit sind sie eben doch kaum weniger vollkommene Denkmäler des »esprit classique« als die Fassade von Notre-Dame und so darf man sie als Repräsentanten französischer Würde ruhigen Herzens jenen von Frankreich wiedergewonnenen Propheten entgegenschicken, welche unterhalb des Passionsreliefs am Straßburger Hauptportal stehen. Es sind im ganzen vierzehn. Vier halten an der Front Wache, fünf wenden sich an der linken Portalwand wie steile Fragezeichen einander zu, fünf treten an der rechten wie ein tönender Chor von Bußpredigern hervor (Abb. 23). Alle sind hohe hagere Gestalten, deren Leidenschaft sich einerseits an den engen Architekturnischen stößt, andererseits von den stoffreichen, aber zusammengezogenen Gewändern eingeschnürt wird. Während die Schlankheit der Ekklesia und Synagoge von Zelterritt und Reiherbeize zu erzählen schien, ist bei den meisten dieser Greise der

Körper zum Pfahl verdorrt und scheint sich der unruhige Kreislauf ihres Blutes in die Falten ihrer Mäntel geflüchtet zu haben. Hier windet sich die Linie aus eigener Machtbefugnis zerquält und unruhig oder auch jäh resignierend und läßt den Körper nur da zu Worte kommen, wo er unmittelbar die Seele auszudrücken vermag. Fast nur die Hände und das Gesicht sind dem Vernichtungskampf gegen die Materie entgangen. Aber auch sie sind entfleischt und durch vortretende Adern, scharfe Furchen und schlangenartige Haarlocken in das allgemeine System bewegter Linien eingezwungen. Eine Inbrunst, die das Reine und Göttliche nur im Abstrakten zu erkennen vermag, mißhandelt den konkreten Körper und kann ihn doch nicht ganz zerstören. Der nach innen gerichtete Blick dieser Männer, die weit mehr Grübler als Seher sind, scheint mit dem Schöpfer zu hadern, daß er das Leben an die Leiblichkeit gebunden und ihm die Veredelung ins rein Geistige auf Erden versagt hat. Für den Ekklesiameister und seine großen Gesinnungsgenossen in Bamberg und Naumburg war noch die Persönlichkeit das höchste Glück der Erdenkinder – die Bildhauer des Straßburger Hauptportals sehnen sich heraus aus den Grenzen des Individuellen. Sie lassen das Besondere nur noch im Rahmen des Typischen zu Worte kommen und schwingen die Linie von einer Figur zur anderen hinüber, alle zu einer einzigen unendlichen Melodie verbindend. Dieser Melodie aber könnten die Worte des »dies irae« untergelegt werden, so wild brechen aus ihrer Dunkelheit die Höllenflammen

hervor. Die Welt mit ihrer Lust vergeht in ihrem Feuer – »Kreuz, Tod und Grab« werden als Freunde beleuchtet.

Faustische Herzensnot, wie sie einen Luther im Augustinerkloster zu Erfurt zermarterte, hat die Statuen dieser Propheten geschaffen. Ein feinster Kenner hat ihren Stil als manieriert, gekünstelt, empfunden – er ist aber nur kompliziert und unruhig, denn wo die Seele Gott durch Labyrinthe sucht und nicht findet, da können auch ihre Seufzer nicht frei und einfach klingen.

Wie sehr die Plastik der Straßburger Westfassade und besonders die des Mittelportals den tiefsten Wünschen der damaligen Deutschen entsprach, beweist am deutlichsten die zahlreiche Jüngerschaft, die sich ihr angeschlossen hat. Von Basel bis Worms hat sie den Rhein erobert; über Rottweil Schwaben, an der Nürnberger Lorenzkirche Franken – ihre früheste und volkreichste Kolonie aber wohnt im Freiburger Münster (Abb. 25 und 26). Von dem umfangreichen Zyklus in der Vorhalle, der mit seinen Darstellungen der Passion und des Jüngsten Gerichts, Unserer lieben Frau und ihres Gefolges, der klugen und törichten Jungfrauen, der sieben freien Künste usw., ein rechtes Musterbuch alles dessen ist, was man um 1300 besonders verehrte und liebte, soll hier nur gesagt sein, daß seine Schöpfer den großen schlanken Straßburger Stil durch Zusammenziehung und Verniedlichung der Formen in die Mundart einer Landstadt übersetzt haben, wo man nicht so feierlich, aber ein wenig geschwätzig, nicht so ernst, aber treuherzig war. Die

Freiburger Plastik bezeichnet die erste Station an jener Entwicklungsstraße der deutschen Kunst, die ins Land des Bürgerlichen führte. Sie dient einerseits bewußten lehrhaften, ja dogmatischen Zwecken und läßt sich andererseits harmloser in ihren Gebärden gehen. Ihre Körper sind stärker an die Architektur gebunden, als in Straßburg, während die Seelen leichter und freier sind. Von allem Französischen ist diese Kunst durch Straßburg geschieden.

Und so sind denn auch die Freiburger Baumeister nicht mehr in Frankreich, sondern in Straßburg in die Lehre gegangen, ist auch die Architektur des rechtsrheinischen Münsters nicht mehr im Wettstreit mit den großen französischen Kathedralen entstanden, sondern unbefangen den Bedürfnissen einer zwar sehr ehrgeizigen, aber doch ziemlich kleinen deutschen Marktstadt angepaßt. Es wurde für die Geschichte der deutschen Gotik von entscheidender Bedeutung, daß sie so früh aus den Händen der aristokratischen und ein wenig internationalen Geistlichkeit in die der bodenständigen Stadtbürger überging. Dadurch verlor sie zwar viel von ihrer großen Haltung, wurde aber auch selbständiger, erdnäher, deutscher. Die meisten großen Neubauten des 14. Jahrhunderts waren bürgerliche Pfarrkirchen: die Stephanskirche zu Wien, das Ulmer Münster, die Hauptkirchen von Reutlingen, Eßlingen, Gmünd, Nürnberg, die Marienkapelle zu Würzburg, die Wiesenkirche zu Soest, fast alle großen Kirchen der Hansastädte. Die gotischen Teile des Freiburger Münsters

gehören zwar zur Hälfte noch ins 13. Jahrhundert, lassen aber auch in dieser älteren Hälfte die Gesinnung jener späteren Bürgerbauten schon deutlich ahnen. Diese Gesinnung nun läßt sich am kürzesten auf die Formel bringen: »Macht- und Prachtentfaltung bei möglichst großer Sparsamkeit.« Das Schema der stolzen Bischofskirchen mit ihren drei Schiffen, dem großen Chor und der reichen Fassade, dem komplizierten Strebewerk und dem Schmuck von Statuen und Glasgemälden wird zwar ostentativ beibehalten, aber doch überall da vereinfacht, wo es sich unauffällig, ohne daß die Gesamtwirkung Schaden litte, ermöglichen ließ. Die deutsche Kunst trat, wie besonders Dehio hervorgehoben hat, schon zu Ende des 13. Jahrhunderts in ein Zeitalter der »Reduktion« — es wäre aber falsch, diese Erscheinung nur auf äußere Ursachen, wie die Armut an Geld, Mut und Ideen zurückzuführen. In vielen Weglassungen äußern sich vielmehr auch uralte nationale Instinkte und am interessantesten bleibt die Untersuchung, welche Elemente der französischen Formensprache unseren Vorfahren entbehrlich schienen und an welchen sie in jedem Fall festgehalten haben. Während man zum Beispiel in Italien beinahe alles das an der Gotik für nebensächlich hielt, was in Wirklichkeit ihr eigentliches Wesen ausmachte, nämlich das Gewölbesystem, das Strebewerk, den Hochdrang in den Türmen und eigentlich nur den Spitzbogen und die Ornamentik in allen Fällen annahm, zeigte man bei uns weit mehr Verständnis, entwickelte sowohl die Gedanken der Konstruktion als der

Emporgipfelung weiter, aber verzichtete gern auf alle endgültige Logik, Straffheit, Einheit und Leichtigkeit. Am frühesten führten die Deutschen die Wandfläche wieder ein, welche die Franzosen aus ihren Glashäusern vollständig verbannt hatten. Das Triforium, dieser Liebling gallischer Leichtigkeit, war schon in den meisten deutschen Mönchskirchen des 13. Jahrhunderts, außerdem in den Stiftskirchen zu Offenbach a. d. Glan und Wimpfen im Tal weggelassen worden und wurde in Freiburg auch an einem Langhaus von ganz großen Dimensionen für überflüssig erklärt. Dadurch entstand zweifellos eine Lücke im System der Wandauflösung, ein weites leeres Feld zwischen Arkaden und Fenstern, aber gerade das mag den Deutschen als wohltuender Kontrast gegen die vielen schwingenden und arbeitenden Linien und als eine Erinnerung an die Urmutter Formlosigkeit willkommen gewesen zu sein. Aus demselben Gefühl wurden die Fenster, besonders in den Mönchs- und Kleinkirchen, nur als recht schmale Öffnungen eingeschnitten, sodaß neben ihnen Raum genug für lässiges Behagen im Breiten blieb. Auch das Strebewerk wurde, wo es irgend ging, durch Beschränkung auf die Pfeiler vereinfacht; seine prahlerische Leichtigkeit wurde ihm gleichsam verwiesen, und weil die Hallenkirchen die Strebebogen überflüssig machten, empfahlen sie sich auch aus diesem Grunde ganz besonders.

Das Freiburger Münster ist noch eine Basilika (Abb. 25) und folgt auch in seinen Fensterformen und Strebebogen dem Straßburger Vorbild. Trotzdem sind es nicht nur die

ungegliederten Hochwände seines Langhauses, die es den späteren Bürgerkirchen, zum Beispiel dem Ulmer Münster ähnlich machen, sondern noch mehr seine Choranlage und der eintürmige Westbau.

Der Chor wurde 1354 begonnen und 1359 Hans von Gmünd, einem Mitgliede der in Schwaben und Böhmen viel beschäftigten »Parler-Schule«, anvertraut. Sein Stil ist schon recht spätgotisch, d. h. malerisch. Er zieht schon das Weiche dem Scharfbegrenzten, das Gleiten dem Schreiten vor. Seine breiten mit hellen und lustigen Renaissancescheiben ausgestatteten Fenster lassen ein heiteres Licht herein, als die tieffarbigen, ernsten Glasgemälde der Seitenschiffe des Langhauses; dieses soll nicht mehr logisch fortgeführt und abgeschlossen werden, sondern in einem gleich großen, gleichberechtigten, aber anders gesinnten Raum einen wirkungsvollen Kontrast erhalten. Und dieser Kontrast zwischen Ernst und Heiterkeit bekommt noch eine besondere Spannung und Steigerung durch die dunkle romanische Vierung, die zwischen beiden gotischen Teilen stehen geblieben ist.

Schon das Straßburger Münster zerfiel sichtbarer, als irgend eine französische Kathedrale in viele selbständige Teile. Das Freiburger betont das historisch Gewordene seiner Existenz noch bewußter und erreicht gerade dadurch seine eigentümlichste Schönheit. Beide große Kirchen sind ausgesprochene Bundesstaaten. Beide ziehen die Gruppierung der Unterwerfung vor und offenbaren gerade in der Sorgfalt, mit der ihre Meister das Vorhandene

nicht nur geschont, sondern in seinen Wirkungen noch gesteigert haben, ihr echtes Deutschtum. Denn uns Germanen ist ja, sofern wir nicht durch romanische oder orientalische Einflüsse uns selber untreu geworden sind, ein so tiefer Respekt vor allem historisch Gewordenen und organisch Gewachsenen eigen, wie keiner anderen Rasse. Auch die großen französischen Kirchen haben eine lange Baugeschichte, aber die meisten von ihnen suchen den Wandel der Zeiten hinter dem Siege der Uridee zu verbergen. Die schönsten unter ihnen sind die einheitlichsten: Paris, Reims, Amiens. Umgekehrt ist uns der Kölner Dom nicht zuletzt durch seine akademische Einheitlichkeit innerlich arm geworden, während uns an den Domen zu Straßburg, Freiburg, Magdeburg, Mainz, Worms usw. ihre gewachsene Mannigfaltigkeit wohl am meisten entzückt.

Auch der berühmte Freiburger Turm (Abb. 26), dieser höchste Stolz der deutschen Gotik, ist nicht das Werk eines Menschengeistes, sondern ein genialer Kompromiß. Ein Kompromiß, weil sich sein zweiter, großer Meister mit dem schon vorhandenen kompakten Untergeschoß abfinden mußte, als er sein schlankes Oktogon und seinen durchbrochenen Helm erschuf; ein genialer, weil er genau wie die Meister des Straßburger Langhauses aus der Not eine Tugend zu machen verstand und den an sich dumpfen und gedankenarmen Sockel als erwünschten, weil starken und soliden Unterkörper für die freiatmende Brust und das lichte Haupt seines Turmes zu empfinden vermochte.

Weil der Freiburger Turm mit so »festen markigen Knochen auf der wohlbegründeten dauernden Erde« steht, darf er mit seinem »Scheitel die Sterne berühren«, ohne daß seine Sohlen unsicher werden. Indem er sich auch dem flüchtig hinschauenden Auge in drei fast gleich große Teile zerlegt, die eine logische Steigerung vom Festen zum Halb- und Ganzgelösten darstellen, befriedigt er auch den Verstand vollständig und entführt doch zugleich das Gefühl in die freie Unendlichkeit des Himmels. Niemals ist in Deutschland kühner und leichter, niemals zugleich klarer und einfacher gebaut worden. Wie schwer, wenn auch wuchtig, wirken daneben fast alle norddeutschen Türme, weil sie keinen durchbrochenen Helm haben. Wie unruhig kribbelt und wimmelt der Wiener Stephansturm in die Höhe, weil er von der Wurzel an in unzählige Zierformen aufgelöst ist und einer bestimmten Gliederung in Geschosse entbehrt. Wie sehr wirkt die allzugroße Liebe für das Einzelne und Kleine, welche die Spätgotik beseelte, selbst am Ulmer Turm der Monumentalität entgegen. Wievieler kurzer, wenn auch höchst kräftiger Schritte bedarf der Martinsturm zu Landshut, um seine lange Reise zum Himmel zu vollenden! Keiner dieser sehr persönlichen und vortrefflichen Türme soll deswegen weniger geliebt werden, aber sie alle entbehren jener vollkommenen Harmonie und Selbstverständlichkeit, wodurch der Freiburger Turm zum Klassiker wird. Was von Erwins Entwurf zur Straßburger Fassade gesagt wurde, gilt auch von ihm: daß Unendlichkeitsdrang und klare

Ordnung vollständig eins geworden sind und damit die Gotik ihre höchste Vollendung gefunden hat. In Freiburg ist die deutsche Kunst auch im Technischen über alles Französische hinausgewachsen. Hier ist der erste ganz durchbrochene Turmhelm errichtet, hier die französische Idee der Flächenauflösung und Leichtmachung bis zur letzten und kühnsten Konsequenz, der Entdachung des Turmdaches, hinaufgetrieben worden. Gerade, weil diese letzte Folgerung ins Unlogische führte – »ein Dach, durch das überall das Himmelsblau durchscheint, ist kein Dach mehr« (Dehio) –, mögen die Franzosen von ihr zurückgeschreckt sein. Für den deutschen Geist war dagegen wahrscheinlich gerade das scheinbar Widersinnige verlockend – volo, quia absurdum est –, seine höchste Klassik kann aus barocker Gesinnung erwachsen sein. Jedenfalls hat niemals ein Deutscher zu seinem Werk mit mehr Recht ein freudiges »Sowohl als auch« sagen können. Denn in Freiburg ist alles beisammen: Abschluß und Auflösung, Zufriedenheit und Sehnsucht, konstruierender Verstand und befreites Gefühl, Klassik und Romantik. Dieser Turm, der sich so hingebend dem Himmel vermählt und zugleich seine Erdenheimat so sicher behauptet, ist das schönste Sinnbild der von Jesus gelebten, uns Deutschen besonders lieben und verständlichen Gotteskindschaft, die von aller Ekstase und allem Fanatismus freibleibt. Das dem Jenseits zugewandte frühe 14. Jahrhundert hat sich hier, ähnlich wie in Ekkehards Mystik, von Askese ganz frei gehalten und das Abstrakte mit

zartem sinnlichen Leben erwärmt. Der Freiburger Turm ist mit so heiterer Selbstversändlichkeit von Gott erfüllt, daß er, wenn auch nicht größer, so doch freier wirkt, als selbst die Erwinsche Fassade mit ihrer erlösten Sehnsucht. Wer vor ihm an das törichte Gerede von der Genielosigkeit der deutschen Gotik überhaupt noch denken mag, der wird nur noch ein Achselzucken dafür übrig haben. Das Wort Nachahmung klingt hier ebenso lächerlich, als wenn man Raffael wegen seiner Beziehungen zu Perugino und Leonardo oder der italienischen Renaissance wegen des Studiums der Antike ein Armutszeugnis ausstellen wollte . . .

Was das Freiburger Münster am Oberrhein, das ist die Katharinenkirche zu Oppenheim am Mittelrhein (Abb. 27, 28): ein kostbarstes Kleinod der Gotik aus der Zeit ihrer klassischen Reife; an Formenfeinheit allen französischen Kirchen ebenbürtig, an Persönlichkeitsgehalt allen gleichzeitigen französischen überlegen; Straßburger Gedanken weiter entwickelnd und doch selbständig, nichts weniger als ein »Schulwerk«; von Frankreich durch ein Zwischenglied der elsässischen Kunst geschieden und so offenkundig deutsch, wie kaum ein zweites hochgotisches Bauwerk der Rheinlande. Denn ihre Schönheit ist wieder historisch geworden; sie ist in der Weise langsam gewachsen, daß jeder ihrer Baumeister das schon Vorhandene nicht nur geschont, sondern durch seine kontrastierende Schöpfung liebevoll gehoben hat. Eine nicht große Basilika des frühen 14. Jahrhunderts mit Vierungs-

turm und etwas älterem Chorhaus hat sich zwei spätromanischen Fronttürmen angeschlossen und nach 1400 einen weit höheren Westbau dazu erhalten, wobei jeder Teil seine Unabhängigkeit stark betont, alle zusammen aber ein außerordentlich schönes Gesamtbild ergeben. In ihrem malerischen Charakter, ihrem Reichtum an Kontrasten bei geringer Ausdehnung, ihrer Harmonie aus Disharmonien und ihrer rhythmischen Gruppierung setzt die Katharinenkirche die Reihe der Meisterwerke des rheinischen Übergangsstils – St. Gereon und St. Aposteln zu Köln, Limburg a. d. Lahn, St. Marien in Gelnhausen – unmittelbar fort. Auch die alte Zweichörigkeit ist wieder eingeführt, wobei freilich der jüngere Westchor von der Hauptkirche durch eine Mauer getrennt geblieben ist und heute als halbe Ruine noch mehr isoliert erscheint. Damit hat der Gesamtbau eine gewisse behagliche Unentschiedenheit und einen mehr ruhenden als steigenden, mehr gelagerten als arbeitenden Charakter erhalten. Und auch darin ist die Oppenheimer Kirche die jüngere Schwester von Limburg und Gelnhausen, daß sie in wunderschöner Weise aus der Landschaft herauswächst, dem Hügellande über der weiten Rheinebene seinen Gipfel und Akzent schenkt, zugleich aber auch durch ihre Zierlichkeit und süße Reife wie ein Sinnbild der umgebenden Weinberge wirkt (Abb. 27). Denn sie ist graziös und südlich leicht im höchsten Grade, gleicht wohl in vielem, aber nur nicht in der kompakten Schwere, den spätromanischen oder frühgotischen Vorgängerinnen. Die mädchenhafte

Anmut verdankt sie der Gotik, aber während in den größeren und besonders den französischen Bauten dieses Stils die Einzelheiten angestrengt dem Ganzen dienen, hat sich in Oppenheim die Straffheit der Organisation gelöst und der Teil eine ungewöhnliche Freiheit erhalten. Das germanische Ideal des Bundesstaats ist selten schöner verkörpert worden als hier, und zwar nicht nur in der Art, wie Hauptkirche, Türme und Westchor gruppiert sind, sondern gerade auch in der Behandlung der Hauptkirche selbst.

Der Innenraum (Abb. 28) ist weit entfernt von der despotischen Energie französischer Basiliken, sondern gefällt sich darin, seinen Teilen sehr viel Selbständigkeit zu schenken, sie dann aber zu Freundesbünden zu vereinigen. So bildet der Chor mit zwei ihm beigesellten, gegen ihn geöffneten Nebenchören einen anmutigen Dreibund; so das Langhaus mit seinen ungewöhnlich breiten und hohen Nebenschiffen, die ein starkes Verlangen nach der Hallenkirche bekunden. So jedes der Seitenschiffe für sich genommen, indem deren Außenmauern zu Seitenkapellen ausgehöhlt sind, die kleinen Säulen aber, welche die Gewölbe der Kapellen tragen, ursprünglich wie gesellige Kinder in den freien Raum der Kirche vorsprangen und für ihre niedrigen Räume um Aufnahme in den großen baten. Über sich trugen sie eine schmale Terrasse oder Empore, deren bewegte Linien die Mauern wie ein Kranz geschmückt haben müssen — das ganze eine stärkste Aufforderung an den Besucher, Perspektiven und Durchblicke

zu genießen und mit dem Auge zu verbinden, was die Hand getrennt hatte.

Den höchsten Ruhmestitel Oppenheims aber bilden die vier Fenster des südlichen Seitenschiffs (Abb. 27), welche der Schauseite gegen die Stadt ihren schönsten Glanz verleihen. Hier entfaltet sich das Eigenleben der Provinzen am üppigsten. Jedes Fenster ist in breiter Fläche mit köstlichstem Maßwerk gefüllt, das bis zum Rausch für sich allein genossen werden will und doch durch Gefährten und Nachbarschaft herrlich unterstützt wird. Unter ihrem strotzenden Spalierobst ist der niedrige Sockel mit zierlichem Blendwerk überzogen, über ihnen aber heben sich, weiter zurücktretend, unter hohen Wimpergen die ebenfalls reich geschmückten schlankeren Fenster des Hochschiffs empor. Dazu genießt die ganze Wand im reichsten Maße die Freundschaft der umgebenden Natur. Alte Bäume und immergrüne Sträucher steigern den Eindruck des Zaubergartens, der zum Verweilen auffordert und zum Vergessen alles übrigen. Und doch ist diese Wand nur der reinste Ausdruck des Mozartischen Geistes, der in der ganzen Kirche lebt. So sehr sie sich isoliert, so sehr schmückt sie zugleich; indem sie sich selber am reichsten entfaltet, dient sie zugleich dem Ganzen am schönsten.

Im Oppenheimer Maßwerk haben sich nach Dehios Ausdruck die »Antipoden Mathematik und Phantastik verschwistert«; der mit dem Zirkel arbeitende Verstand ist ein Diener schweifender Gefühle geworden; der deutsche

Dualismus hat eines seiner köstlichsten Feste gefeiert. Diese Neigung zu »Hypertrophie« des Ornaments, dieses Hineintragen von Sinnlichkeit ins ganz Abstrakte durch Übersteigerung und Überfeinerung liegt zwar aller Gotik im Blut, hat sich aber doch ganz besonders oft und talentvoll gerade in Deutschland betätigt. Die Straßburger Fassade und die Oppenheimer Fenster, die Südseite des Doms von Minden, die Ziergiebel auf dem Dach von St. Stephan in Wien, die Schmuckwände norddeutscher Backsteinkirchen, Rathäuser und Tore sind besonders bekannte Beispiele, denen sich aber noch viele andere, und zwar nicht nur aus der Gotik, anreihen ließen. Ebenso wie hier ist auch in der Ornamentik des frühen Mittelalters, der Renaissance, des Barock, des Rokoko, der schwerfällige »erfindungsarme« und »geschmacklose« Deutsche ein Märchendichter von überreicher Phantasie und ein Dekorateur von sicherster Hand gewesen. Niemals ist er aber doch der vergeistigten Üppigkeit des arabischen Orients so nahe gekommen, wie in Oppenheim, es sei denn in dem ganz durchbrochenen, mit Spitzenwerk von Stein gefüllten Backsteingiebel des Rathauses von Tangermünde, der in den »nüchternen« Himmel der Altmark ragt.

Frankreich hat im Konzert des künstlerischen Europas im 13. Jahrhundert die erste Geige gespielt — das steht außer Frage. Aber Deutschland hat die ihm zugetragene Melodie frischer aufgenommen und leidenschaftlicher weiter entwickelt, als irgend ein anderes Volk, das denk-

malreiche England nicht ausgenommen. Wo hat sich gegen die übermächtige gotische Welle nationales Selbstbewußtsein stolzer behauptet als in Worms und Limburg? Wo hat man die neue Sprache sicherer zum Ausdruck eigenster Gedanken verwandt, ohne sie irgendwie zu verderben, als in Marburg oder Trier? Wo hat man den tiefsten Sinn der Gotik innerlicher erfaßt und ist kühner über alles in Frankreich Erreichte hinausgegangen, als in Straßburg und Freiburg? Wo ist der süßesten Grazie Frankreichs so Ebenbürtiges und dabei Wärmeres, ganz Eigenartiges zur Seite gestellt worden, als in Oppenheim? Welche Dome Europas stehen im Bewußtsein der ganzen Welt als Repräsentanten der Gotik so gewaltig neben Paris, Reims, Chartres und Amiens, wie Straßburg und Köln? Ja, ist es nur auf Mißverständnisse oder Unwissenheit zurückzuführen, daß gerade der Kölner Dom nicht nur uns Deutschen, sondern auch den anderen Völkern so lange Zeit als das klassische Bauwerk der Gotik schlechthin gegolten hat, als der klarste Spiegel mittelalterlicher Gesinnung, wie das Parthenon der griechischen und St. Peter der Renaissance? Oder haben vielleicht die deutschen Baumeister des zweiten großen Hauptwerks unserer Gotik die französischen Ideen nicht weniger zu Ende gedacht, als Erwin oder der Freiburger Turmbaumeister, wenn auch abstrakter und in weniger persönlicher Art? Leicht ist es, Straßburgs deutsche Seele zu entdecken und das europäische Meisterwerk noch heißer zu lieben, weil man sein Deutschtum fühlt. Schwerer

ist es, den französischen Grundcharakter des Kölner Doms zuzugeben und ihn dennoch als deutsches Nationaldenkmal weiter zu verehren. Und doch sollte es möglich sein. Denn nicht, weil sie französisch war, sondern weil sie die Ideale der damaligen europäischen Menschheit, ihre jünglinghafte Sehnsucht ins Unbegrenzte, ihre ritterliche Selbstzucht und mönchische Askese, ihren Symbolismus und ihre Ekstatik, ihre Begrifflichkeit und Systematik, ihre Scholastik und Mystik am vollkommensten verkörperte, deshalb ist die reife Gotik der Kathedrale von Amiens von Erzbischof Konrad von Hochstaden und seinem Baumeister Gerhard 1248 beim Neubau des Kölner Domchors zum genauen Muster genommen worden. Was die besten Geister Europas in allen Ländern gesucht hatten, war von den Nordfranzosen nur am frühesten und schönsten gefunden worden. Als Pioniere von Geblüt hatten sie nur an die gradeste Straße gedacht, während den Deutschen das Dickicht interessant gewesen war. Unsere Vorfahren hatten in ihrem mehr dunklen Drange ähnliche Ziele geahnt, wie sie die Franzosen schon früh bewußt ins Auge gefaßt hatten. Als sie, aus dem Walde heraustretend, die flinkeren Gefährten schon angelangt sahen, da konnten sie natürlich nichts anderes tun, als sich ihnen möglichst schnell anzuschließen, um es ihnen wenigstens von jetzt ab zuvorzutun. Beide Völker waren damals noch Truppen ein und desselben Heeres — der Christenheit. Stärker als das Trennende war noch das Verbindende. Die geistige Elite aller Nationen des

Abendlandes diente derselben Kirche in derselben lateinischen Sprache und grüßte sich als Bruder, wo immer sie sich traf. Albertus Magnus und Meister Ekkehard waren in Paris ebenso zuhause, lehrten dort ebenso als Professoren wie in Köln, Straßburg oder Erfurt. Deutsche Baumeister und Bildhauer müssen an all den großen französischen Kirchen mitgearbeitet haben, denn nur mitschaffend konnten sie lernen, was sie später mit so meisterhafter Sicherheit in die Heimat verpflanzten. So muß auch Meister Gerhard, der »erste Rektor« der Kölner Bauhütte, schon in Amiens in hervorragender Stellung tätig gewesen sein und wird, als er in Köln die Leitung übernahm, kaum gewußt haben, daß er darüber zum Franzosen geworden sein sollte. Nein, nicht als Vorkämpfer welscher Art, sondern als Glied der einen christlichen Kirche hat er sich gefühlt, als er das gewaltige Werk begann. Und nicht an Verdeutschung dessen, was er in der Fremde gelernt, hat er gedacht, sondern daran, wie er das System der neuen Baukunst am großartigsten durchführen, womöglich Amiens noch übertreffen könnte.

Zwischen Heimat und Menschheit bewegt sich das Fühlen der Deutschen, das in der Mitte liegende Vaterland nur zu leicht überfliegend. Vor 1248 war die Kölner Architektur durchaus Heimatkunst gewesen. Die Kirchen ihres Übergangsstils – Aposteln, Groß St. Martin, Gereon, Kunibert, die benachbarten Münster zu Bonn und Brauweiler, St. Quirin zu Neuß usw. – hatten mit trotzigem Selbstbewußtsein nur das Besondere gesucht, jeder hatte

nur rheinländisch, nur kölnisch, ja nur ein Wesen für sich sein wollen. Mit dem Dombau schwang der Pendel ins andere Extrem. Nicht was Köln unterschied, sondern was alle Christenheit verband, sollte jetzt gezeigt werden. Der Ehrgeiz der größten und reichsten Stadt Deutschlands war der Selbstdarstellung müde und riß sich zum Höchsten empor: der ganzen Christenheit einen Spiegel vorzuhalten, das Beste, was Europa bis dahin erdacht, zusammenzufassen, zu steigern und in endgültige Form zu bringen. Meister Gerhards Geist atmete in jener Luft höchster Gipfel, die ebenso klar und rein wie kalt und dünn ist. Wo das ganz Vollkommene und Endgültige durch Sammlung, Destillierung und Verstärkung gesucht wird, da lauert die Gefahr des Begrifflichen und Abstrakten. Und so ist denn auch der Kölner Dom wohl die größte und vielleicht auch erhabenste gotische Kirche des Abendlandes geworden, aber ebenso die unpersönlichste, an menschlicher Wärme ärmste. Wie ein Hochgebirge ragt er über der kleinen Welt der vielen romanischen Kirchen der Stadt, aber in diesen kämpft und triumphiert das Leben, während in ihm viel Gletscherstarre und ewiges Eis ist. Gewiss wird dieser Eindruck nicht zuletzt dadurch hervorgerufen, daß fast das ganze Lang- und Querhaus und das meiste an den Türmen zwar nach alten Entwürfen aber erst im 19. Jahrhundert erbaut worden ist. Aber der akademische Historismus hat nur verstärkt, was schon in den Plänen des 14. Jahrhunderts enthalten war. Und dennoch sind diese Mängel nur die Kehrseite großer

Vorzüge. Hätte Meister Gerhard seine reife Gotik mit dem Geiste niederrheinischer Heimatkunst erfüllt, so wäre in größerem Maßstabe etwas Ähnliches entstanden wie St. Viktor zu Xanten: ein Bau, der in seiner Zusammensetzung aus selbständigen Teilen und seinem breiten Raumgefühl den Kölner Dom an historischer Stimmung und offenkundiger Deutschheit ebenso übertrifft, wie er an allgemeiner Bedeutung tief unter ihm bleibt. In Köln ist die deutsche Kunst durch ein enges Bündnis mit der französischen ganz ins Übernationale, allgemein Europäische hinaufgewachsen, und zwar aus einer Sehnsucht nach Einheit, Größe und Erhabenheit, die sich mit überwältigendem Erfolg verwirklicht hat. Der Kölner Dom ist ebenso klassisch, wie das Straßburger Münster in seiner heutigen Gestalt romantisch, und von der Stimmung der Menschen und Zeitalter hängt es ab, welchen von beiden sie den Vorzug geben. So wie Raffael von seinen Vorgängern und Zeitgenossen das Beste übernahm, haben auch die Kölner Baumeister mit dem Chor und Querhaus von Amiens ein fünfschiffiges Langhaus, wie es in Beauvais geplant war, verbunden und in ihrer Fassade das Linienexzelsior Meister Erwins mit der Helmauflösung des Freiburger Turmbaumeisters verschmolzen. Zugleich aber haben sie alles ins Übermächtige gesteigert, sei es durch Vermehrung der Formen, sei es durch Verstärkung des Volumens. Eine Majestät, die über alle Lande herrscht, sollte erreicht werden, aber gerade das Suchen nach höchsten Wirkungen führte ins Reich des Nationalen zurück.

Indem außen am Chorabschluß (Abb. 29) die Strebebogen im Vergleich zu Amiens (Abb. 30) verlängert und reicher geschmückt, die Strebepfeiler aber verstärkt, erhöht und mit besonders großen Fialen bekrönt wurden, wurde zwar der erwünschte Eindruck von Pracht vollständig erreicht, zugleich aber die maßvolle Durchsichtigkeit des Systems von Amiens durch ein wucherndes Dickicht verdrängt, das den Kirchenkörper wie ein verwunschenes Schloß hinter einer stacheligen Dornröschenhecke versteckt. Außerdem entstand aus wahrscheinlich ziemlich rechnerischer Überlegung der Eindruck von Maßlosigkeit und Gefühlsüberschwang; aus Mathematik Phantastik, berauschendes Gedränge, malerische Undeutlichkeit, kurz deutscher Barock. Noch mehr als das wuchernde Strebewerk wird aber von französischen Kritikern die Wiedereinführung des fünfschiffigen Langhauses getadelt. Die ältere französische Gotik hatte diese Vielzahl der Schiffe geliebt, die klassische aber aus Bedürfnis nach Konzentration und Klarheit die Dreizahl zur Norm erhoben. Die geplanten fünf Schiffe von Beauvais wurden wahrscheinlich als Rückfall ins Formlose empfunden und vielleicht mit aus diesem Grunde nicht ausgeführt. Der Kölner Meister, der den Plan von Beauvais übernahm, wird wieder nur an die mächtige Wirkung gedacht haben. Aber er setzte damit zugleich die Breitendimension wieder in die Rechte ein, die sie in den klassischen Kirchen Frankreichs fast ganz verloren hatte; veranlaßte den einseitigen Drang zum Himmel zu einer gewissen Rücksicht auf die ruhende Erde

und schenkte vor allem, sicher ohne Absicht, dem Innenraum jenes Gedränge unzähliger hinaufwachsender Pfeilerstämme, jene waldartige Unübersichtlichkeit, die ihn uns Deutschen vor allem teuer macht.

Als am wenigsten französisch aber ist von allen Beurteilern die Westfassade (Abb. 31) mit den beiden Turmriesen empfunden worden. Sie ist nicht nur aus Straßburger und Freiburger Gedanken entwickelt, folgt nicht nur jener deutsch-gotischen Idee, daß eine Fassade vom ersten Schritt an zu steigen hätte und dies am besten durch Auflösung ihrer Steinmassen in zugespitzte Linien erreichen könnte, sondern sie hat auch, um dem fünfschiffigen Langhaus würdig vorzustehen, die Behendigkeit und Schlankheit von Straßburg und Freiburg mit so viel Mächtigkeit und Breite durchsetzt, daß Hochdrang und Schwere ihr altes Ehebündnis erneuert haben. Die ritterliche Kampfesstimmung und eckige Jungfräulichkeit der wenig älteren Marburger Fassade bleiben ihr aber fern. In ausgereifter Kraft erreicht sie ihre Ziele mit Gelassenheit, Bewegung paart sich mit Ruhe, und mit der Majestät einer Kaiserin steht sie in ihrem Reichtum da. Zwar erleben wir vor ihr weder den Jubel sich erfüllender Sehnsucht wie vor Erwins Entwurf, noch die selige Einheit mit Gott wie vor dem Freiburger Turm — der liebende Vater, der uns zu sich emporzieht, ist uns in den meisten Domen der Gotik näher. Aber keiner ist ein reineres Symbol von Allmacht und Unendlichkeit, keiner zwingt uns mächtiger zur Anbetung, nirgends empfinden wir ungemischter das

dauerhafteste aller religiösen Gefühle, das uns nach Goethe am meisten nottut – die Ehrfurcht.

Weil Erhabenheit allein herrschen soll, deshalb ist auf alle Lebenswärme verzichtet worden. Deshalb ist auch die Plastik nur in sehr geringem Maße zur Mitwirkung herangezogen. An Stelle des frühgotischen Blühens und Sprießens unzähliger Knospen und Blätter an Kapitälen und Friesen herrscht winterliche Dürre. Das Strebewerk ist von den Statuen, die es in Straßburg und Freiburg so reichlich bevölkerten, entblößt und die Portale haben bis auf eines, da sie neu sind, ihren sehr gleichgültigen Schmuck erst im 19. Jahrhundert erhalten. Nur das schattenreiche Innere des Chors ist von Anfang an der Sitz eines hoheitsvollen Konzils. Hier sieht man die überlebensgroßen Gestalten Christi, seiner Mutter (Abb. 32) und seiner Apostel in beträchtlicher Höhe an den Pfeilern, denen sie gleichsam angeheftet sind, die sie zugleich aber durch ihre abwechselnd konvexe und konkave Körperhaltung in eine ruhevolle Wellenbewegung versetzen. Jede Figur ist vom Nachbarn durch einen Abgrund geschieden, sucht ihn aber darüber hinweg durch Geste und Blick, so wie Ekklesia und Synagoge sich in Straßburg suchten. Der Körper hat sich bei allem zu einem Hauch verflüchtet, das Leben wohnt nur noch in Gesicht und Händen und in den lang und feierlich geschwungenen Gewändern. Leib und Seele quälen sich aber nicht mehr im Kampf wie bei den Straßburger Propheten, sondern diese hat gesiegt und schaut nun Gott in selbstversunke-

ner Innerlichkeit. Die weitgeöffneten Augen mit dem tiefen Blick (Abb. 20) schaffen zusammen mit dem geisterhaften Schweben und der stummen Musik des Bewegungsrhythmus eine ganz jenseitige Stimmung; die scheinbar nur dekorativen Figuren sind erfüllt von erhabenstem seelischen Leben. Frankreich kennt keine Statuen an den Pfeilern im Innern seiner Kirchen, während in Deutschland das Motiv seit Magdeburg und Naumburg beliebt war und sich durch die ganze Gotik erhalten hat. Frankreich kennt ebensowenig diese Wellenbewegung der Architektur durch einen Reigen von Figuren. Ebensowenig diese Verbindung von dekorativen und dramatischen Eigenschaften; diese Erhebung der manieristischen, d. h. überschlanken, nach einem eleganten Schema gekleideten und bewegten Figur aus der Sphäre des Höfischen in gottschauende Mystik. Ihrem Äußeren nach könnten die Kölner Apostel als Verwandte jener Höflinge Gottes in Reims, Amiens oder Paris aufgefaßt werden; so tiefernsten Seelen, wie den ihrigen, begegnet man aber im Frankreich des frühen 14. Jahrhunderts nirgends, es sei denn im fernen Bordeaux, wo ein St. Andreas und eine weibliche Heilige eine einigermaßen ähnliche Gesinnung offenbaren. Frankreich hat sich nur zu oft am schönen Schein der Dinge (Abb. 20, 24) genügen lassen; Deutschland dagegen die äußeren Formen nicht zuletzt deshalb so willig fremden Völkern entlehnt, weil es ihm niemals sehr auf diese Formen, sondern immer zu allererst auf die Seele ankam. Und zwar auf die Seele, die

erlöst sein will. Denn unser Volk hat zu allen Zeiten Gott gesucht, mit so nachhaltigem Ernst, wie kaum ein zweites, und wird ihn wieder suchen, so sehr auch die Gegenwart dagegen sprechen mag! — — —

Die Denkmäler, die hier als Repräsentanten westdeutscher Gotik besprochen worden sind, können selbstverständlich von anderen Gesichtspunkten aus genau ebenso »richtig« betrachtet werden. Nicht von allen Seiten, sondern nur von einer sind sie hier beleuchtet worden, aber diese eine dürfte freilich für unsere Gegenwart die wichtigste sein. Denn alles Wissen ist eine schwere Last, sofern es nicht nützt. Was aber könnte uns in der heutigen Not mehr nützen, als eine willenstärkende Erkenntnis unseres eigenen Wesens?

Was so viele andere Erscheinungen unseres nationalen Lebens lehren, das offenbart uns auch unsere bildende Kunst: wir sind das faustische Volk mit den zwei Seelen! Diese Erkenntnis aber enthält eine Warnung und eine Verheißung. Die Warnung vor unseren Grundfehlern: Unentschlossenheit, Kompromißlertum, Verworrenheit, Kleinlichkeit; die Verheißung, daß aus uns wirklich einmal das Volk der letzten und höchsten Zusammenfassung werden könnte. Warnungstafeln sind nötig, aber schöner sind Wegweiser! Daß diese Zeilen mithelfen könnten, unserem Volke wieder Ziele zu setzen, große und hohe, damit es neue Lust zum Bergsteigen bekäme und aus seiner jetzigen dumpfen und fieberdurchseuchten Niederung herausfände! Unser nationales Schicksal ist durch

die geographische Lage unseres Landes, unsere Veranlagung und unsere Geschichte vorbestimmt. Wir müssen ein Volk der Mitte sein – seien wir keines der Mittelmäßigkeit, sondern werden wir wieder Hölderlins: »Heiliges Herz der Völker«. Wir müssen, ob wir wollen oder nicht, von allen Seiten Einflüsse aufnehmen. Tun wir es nicht als versumpfendes Seebecken ohne feste Ufer und ohne viel eigenes Leben, sondern als Meer, in dem alles sich vertieft, alles sich beruhigt, alles zu neuem gewaltigeren Wellenschlage wieder aufersteht.

Berichtigung.

S. 66: statt „(Abb. 32)“ richtig: „(Abb. 20)“.
S. 90: „(Abb. 32)“ ist zu streichen.
S. 91, Zeile 2: statt „(Abb. 20)“ richtig: „(Abb. 32)“.

Verzeichnis der Abbildungen

Abb.		Zu Seite
1	Worms, Dom, Außenansicht	26, 29
2	„ „ Westchor	30
3	Limburg a. d. Lahn, Dom, Inneres	31, 33
4	Laon, Kathedrale, Inneres	33
5	Limburg a. d. Lahn, Außenansicht	35
6	Laon, Kathedrale, Außenansicht	32
7	Marburg, St. Elisabeth, Westfassade	37
8	Chartres, Kathedrale	38
9	Marburg, St. Elisabeth, Grundriß	39
10	Köln, St. Aposteln, Grundriß	40
11	Trier, Liebfrauen, Grundriß	41
12	Braisne, St. Yved, Grundriß	41
13	Straßburg, Münster, Langhaus, Innenansicht	50
14	„ „ „ Außenansicht	52
15	St. Denis, Abteikirche, Innenansicht	51
16	Paris, Notre-Dame, Chor	53
17	Straßburg, Münster, Riß B	54
18	Straßburg, Münster, Westfassade, jetzige Gestalt	56
19	Paris, Notre-Dame, Westfassade	55
20	Paris, Louvre, Elfenbeinmadonna	66
21	Straßburg, Münster, Ekklesia und Synagoge	60
22	Chartres, Kathedrale, zwei Heilige vom nördlichen Querhausportal	60
23	Straßburg, Münster, fünf Propheten	68

24 Paris, St. Chapelle, zwei Apostel 67
25 Freiburg i. Br., Münster, Inneres 70, 73
26 „ „ Außenansicht 70
27 Oppenheim am Rhein, Katharinenkirche, Außenansicht 78
28 Oppenheim am Rhein, Katharinenkirche, Inneres 78
29 Köln a. Rhein, Dom, Chor 88
30 Amiens, Kathedrale, Chor 88
31 Köln am Rhein, Dom, Westfassade 89
32 „ „ Sog. »Mailänder« Madonna 90

Abb. 1, 7, 27, 28 . . . Fot. Kunsthistorisches Seminar Marburg
Abb. 2 . . . . . Fot. Hecht, Worms
Abb. 4, 6, 9, 10, 11, 12 Nach Dehio und v. Bezold, Kirchl. Baukunst des Abendlandes
Abb. 5 . . . . . Fot. Kern, Mainz
Abb. 15, 32 . . . . . Fot. Dr. F. Stoedtner, Berlin
Abb. 26, 31 . . . . . Fot. Neue Photogr. Gesellschaft, Berlin-Steglitz
Abb. 21, 22 . . . . . nach Franck, Oberaspach: Der Meister der Ekklesia und Synagoge am Straßburger Münster. Verlag von L. Schwann, Düsseldorf.

Abb. 1. Worms, Dom, Außenansicht.

Abb. 4. Laon, Kathedrale, Inneres.

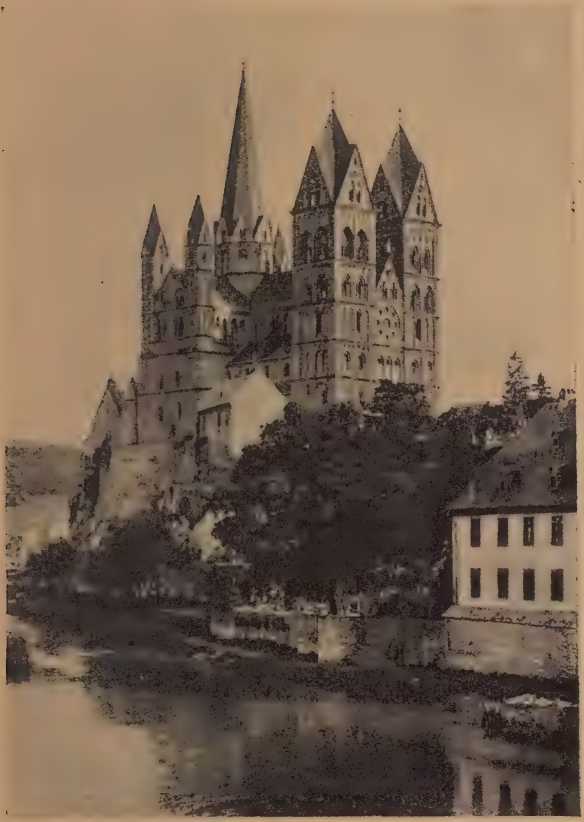

Abb. 5. Limburg a. d. Lahn, Außenansicht.

Abb. 8. Chartres, Kathedrale.

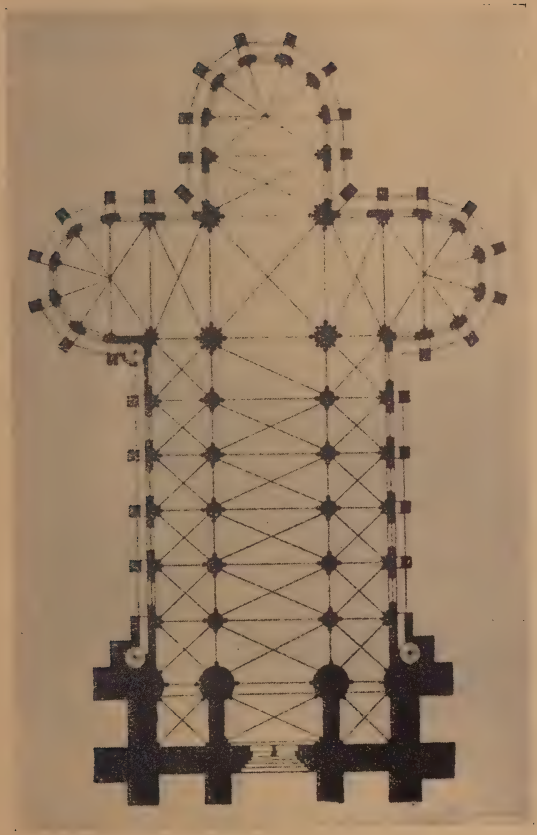

Abb. 9. Marburg, St. Elisabeth, Grundriß.

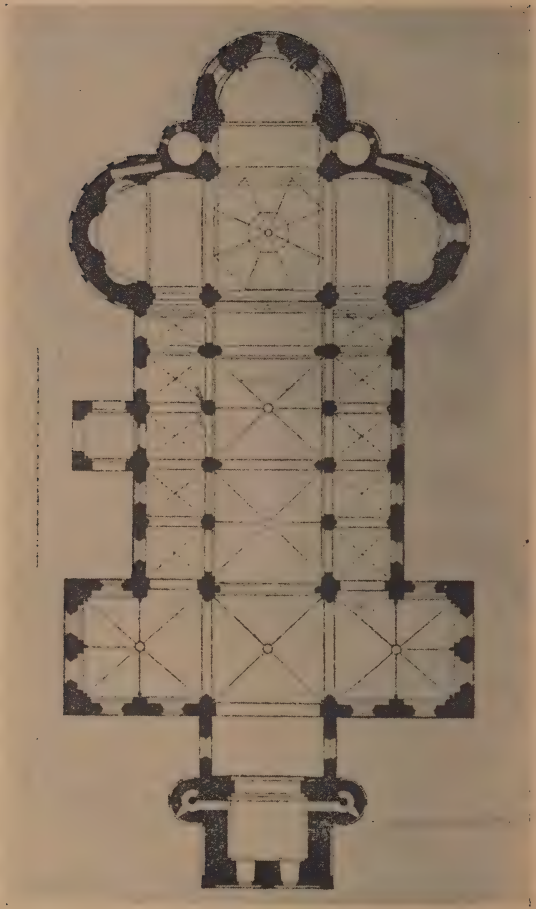

Abb. 10. Köln, St. Aposteln, Grundriß.

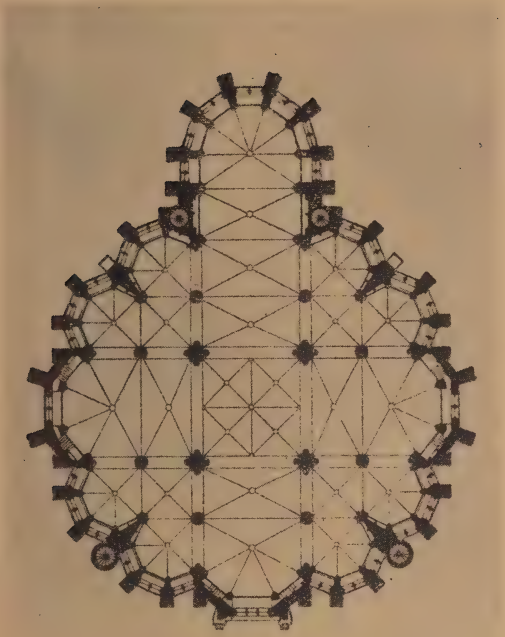

Abb. 11. Trier, Liebfrauen, Grundriß.

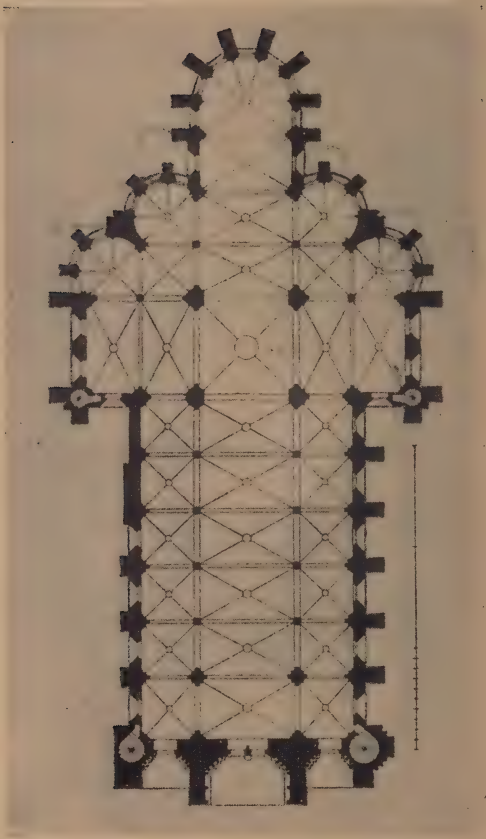

Abb. 12. Braisne, St. Yved, Grundriß.

Abb. 13. Straßburg, Münster, Langhaus, Innenansicht.

Abb. 14. Straßburg, Münster, Langhaus, Außenansicht.

Abb. 15. St. Denis, Abteikirche, Innenansicht.

Abb. 16. Paris, Notre-Dame, Chor.

Abb. 17. Straßburg, Münster, Riß B.

Abb. 18. Straßburg, Münster, Westfassade, jetzige Gestalt.

Abb. 19. Paris, Notre-Dame, Westfassade.

Abb. 20. Paris, Louvre, Elfenbeinmadonna.

Abb. 21. Straßburg, Münster, Ekklesia und Synagoge.

Abb. 22.
Chartres, Kathedrale, zwei Heilige vom nördl. Querhausportal.

Abb. 23. Straßburg, Münster, fünf Propheten.

Abb. 24. Paris, St. Chapelle, zwei Apostel.

Abb. 25. Freiburg i. Br., Münster, Inneres.

Abb. 26. Freiburg i. Br., Münster, Außenansicht.

Abb. 27. Oppenheim am Rhein, Katharinenkirche, Außenansicht.

Abb. 28. Oppenheim am Rhein, Katharinenkirche, Inneres.

Abb. 29. Köln am Rhein. Dom. Chor.

Abb. 30. Amiens, Kathedrale, Chor.

Abb. 31. Köln am Rhein, Dom, Westfassade.

Abb. 32. Köln a. Rh., Dom, sog. »Mailänder« Madonna.

Druck- und Bindearbeit:
Freiburger Druck- und Verlags-Gesellschaft H. M. Muth m. b. H.
Druckstöcke: Polygraphik Freiburg i. Br.
Überzugspapier:
Franz Valentin Hemmerle und Friedrich Wagner, Freiburg i. Br.
Copyright by Urban-Verlag Freiburg i. Br.
Printed in Germany.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00881 5918